LOYOLA UNIVERSITY LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/lartfranaisxixes0000rens

LES PATRIES DE L'ART

L'ART FRANÇAIS

XIXe SIÈCLE

Du Classicisme Davidien au Romantisme

PAR

RENÉ SCHNEIDER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 123 GRAVURES

HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, PARIS

1929

(CuD)
N
6848
.S57
A6
1929

Copyright, by Henri Laurens, 1929.

WITHDRAWN

LOYOLA UNIVERSITY LIBRARY

NG 878
S5 A76

L'ART FRANÇAIS

PREMIÈRE PARTIE

L'Empire à double face (1789-1820) — De David à Géricault.

CHAPITRE PREMIER

L'Empire divers et multiple. — Le Classicisme nouveau dans l'œuvre de Louis David.

L'intérêt passionnant de l'art français sous l'Empire, c'est qu'il est plus que jamais à double face. Dévot à l'antiquité classique, il est avide de la réalité moderne. Il se souvient, et il regarde. Sous ces deux aspects il était né en plein règne de Louis XVI : une fois de plus l'insensible continuité de la vie brise nos rigides classifications.

C'est en effet en 1784 que David, tout imprégné de l'atmosphère romaine, composait le Serment des Horaces, arrêt de mort de l'art charmant du XVIII[e] siècle qui depuis 1770 se desséchait. Mais voici que la sévérité s'aggrave. Avant la Révolution quelque chose de la « petite manière » s'insinuait encore dans les œuvres déjà tendues, chez

37695

Vien par exemple. Désormais le charme s'évanouit : seuls Vincent, Suvée, Regnault, Prudhon surtout, gardent le souvenir spirituel ou attendri de l'époque légère qui connut « la douceur de vivre ». L'ancienne société qui en était avide s'est dispersée depuis 1792, l'Académie royale est morte le 8 août 1793 sous les coups haineux de David, la jeune Académie des Beaux-Arts fondée en 1795, réorganisée en 1803, suit bon gré mal gré le goût du Premier Peintre, qui est comme Le Brun un artiste officiel, plus que lui doctrinaire et parfois impérieux. La France continuera donc le rêve antique, parfois voluptueux et coloré des reflets de l'hellénisme, mais plus souvent raidi de gravité romaine. Elle a sans doute piétiné en 1798, avec le Général, la vieille terre alexandrine des Ptolémées et de Cléopâtre. Mais elle obéit depuis 1804 à un Imperator qui veut ressusciter les Césars laurés, leur immense Empire, et faire de Paris, plan, monuments, œuvres d'art, la Rome des temps nouveaux. Rome n'est plus dans Rome : elle est toute où il est. On devine ce que le goût va devoir à cet idéal rétrospectif.

Mais d'autre part la sensibilité française, secouée par la Révolution, attendrie par le retour au Christianisme, cherche des émotions de mélancolie et « d'infini » que l'antiquité a peu connues. Un monde de parvenus surgit, pour qui Alexandre et César ont un défaut capital : ils sont morts. A moins qu'ils ne ressuscitent dans le Surhomme d'aujourd'hui! Le présent seul existe, et c'est pour cela qu'il est beau. A tous il s'impose, tumultueux et magnifique. Du Consulat à l'Empire et de l'Égypte à la Bérésina, les événements ont l'allure de l'Épopée : il suffit de la raconter, cérémonies ou batailles, pour être poète. Son mouvement, son pittoresque, enchantent les peintres. Les héros qui la font, avantageux, empanachés,

fournissent au portrait comme à la peinture d'Histoire une humanité neuve, pour laquelle il faut précipiter le rythme, passionner la couleur, parfois sabrer la touche. L'art romantique, né au XVIII^e siècle chez de fougueux lyriques comme Fragonard, se nourrit dans ce monde en fermentation, malgré David.

Ainsi l'art de l'Empire, sujets, manière de sentir et de voir, moyens d'expression, est lui-même une bataille. Le Maître, tout le premier, la porte en lui. Ce latin qui possède Rome antique convoite le pays brumeux des Cimmériens. Homère et Ossian fraternisent dans sa bibliothèque portative. Réaliste, il forge pourtant le monde selon le songe qu'il rêve : c'est un poète éperdu. Héritier de César, il est aussi le fondateur très positif d'une société très moderne, dont les institutions et les lois nous encadrent encore. Quand il revient de faire l'Épopée il aime retrouver à Paris, dans son Académie, les artistes opposés qui l'écrivent chacun à sa façon : David et Gros. Mais le destin était écrit. Le triomphe très bref du classicisme, puis sa défaite, puis le compromis plus ou moins original où les visions opposées s'accordent comme les aspects des choses dans un paysage un peu neutre, c'est tout le drame du XIX^e siècle jusqu'en 1848. A vrai dire il est perpétuel. Sous ses formes diverses il est la vie même de notre génie.

L'art classique de l'Empire se résume en David. David en effet est mieux qu'un grand talent propice à une monographie : c'est le goût général d'une époque, exalté par la force d'un tempérament. Il tue en 1793 l'ancienne Académie Royale, c'est-à-dire l'École de la « petite manière » et avec elle l'art charmant de Boucher, l'art vibrant de Fragonard. Mais pour si peu de temps ! Les grâces de l'un vont bientôt revivre, avec un autre senti-

ment et d'autres couleurs, chez Diaz, les véhémences passionnées de l'autre chez Eugène Delacroix.

Il est lui-même si complexe, si souple même, qu'on est surpris de le voir emprisonné couramment dans une formule. C'est l'esprit le plus inquiet de son temps, qui

Fig. 1. — DAVID. Portrait de madame Récamier.
(*Musée du Louvre*).

1800. Inachevé. Portrait décoratif, où l'on sent le motif antique de la « nymphe » étendue. Il ne manque que l'urne sous le coude, remplacée par un coussin. Vertu expressive des lignes horizontales, opportunément coupées. Clarté et grâce (étudiée) dans l'art du puissant David. *Photo Alinari.*

le fut autant que le nôtre. Cet abstrait, qui à Rome (1784) s'enivre de Winckelmann, est le seul alors qui goûte la « naïveté » de Fra Angelico. Antiquomane, il sent la beauté de certaines sculptures du moyen âge. En se baignant dans la Rome républicaine, il reste très tard l'élève du XVIII[e] siècle. Ce gréco-romain qui vit nostalgiquement au

temps de Léonidas ou des Horaces, hume à longs traits la fermentation contemporaine, et après avoir imaginé une antiquité idéale savoure les formes et les couleurs de son temps. Ce chantre de l'Héroïsme transpose l'Iliade

Fig. 2. — GÉRARD. MADAME RÉCAMIER.
(*Musée du Petit-Palais*).

1800. Comparer cette œuvre du portraitiste féminin avec celle de David. La silhouette s'est détendue dans la lassitude, après le bain; l'antiquité s'est faite alexandrine sous ce péristyle pompéien, la rêverie déjà romantique est venue, avec une peinture plus fondue qui se souvient des lombards et joue délicatement des nuances. *Photo Bulloz.*

dans le charme alexandrin et peint dans Pâris et Hélène (1788) une vénusté plus délicate, en sa précision, que les robustes fresques des cubicules pompéiens. Ce tendu caresse sur M^me^ Récamier (fig. 1 et 2), comme sur Hélène, la grâce des courbes féminines. Ce décisif, qui va jusqu'au bout quand il peint comme il va à l'extrême de ses

sentiments à la Convention, brosse légèrement et largement sur fond de carmin, à la façon anglaise, la phtisie mélancolique de M^me^ Charlier, puis s'arrête par la carence du modèle que l'échafaud a supprimé. Il ne reste plus sur la toile que la poésie tragique de l'inachevé : il semble bien l'avoir sentie. Ce « plasticien » est un vrai peintre, même un fervent de Rubens. Avant de peindre le Couronnement de l'Empereur, il va longuement regarder celui de Marie de Médicis, et, s'il campe Napoléon en Imperator, il étale sous lui un tapis de peintre, étoffé, riche de tons, qu'il a dérobé au flamand pour y rouler sa volupté de coloriste. Décidément il faut renoncer au préjugé d'un David tout d'une pièce, comme d'un art impérial compact. De même que l'époque est multiple et diverse il est, lui, le plus nerveux des hommes et le plus dilettante des artistes. Il déconcerte la définition.

Mais on peut avoir raison de lui en suivant sa carrière, au cours des dates. C'est un volontaire qui change constamment d'idée fixe. Son génie propre, c'est un robuste réalisme qui court tout droit au portrait. Le portrait est presque toute son œuvre : par lui elle commence et finit. Pas la moindre imagination. Mais là il touche, il étreint le réel et la vie, il s'en empare avec une force qui nous saisit nous-mêmes. Aussi docile aux goûts du temps que versatile en politique, toujours sincère d'ailleurs, ses figures d'avant la Révolution avaient le déshabillé intime et familier de Greuze, un coloris délicat à la Chardin, ou vif et frais à la flamande. C'est un peintre amoureux de la peinture qui a peint dans la joie les plantureux Pécoul (1784). La distinction méditative des Anglais même avait séduit cette nature instable, qui va du mystère vivant d'un visage à la dureté pétrifiée des Horaces. La Révolution à son tour le saisit, le roule

dans son tumulte. Elle est la vie héroïque et dangereuse, du Romantisme en action. Alors son art jaillit presque spontanément de la vie publique. Le « réalisme » de ses portraits s'enveloppe de l'horreur du drame sanglant. Il a

Fig. 3. — DAVID. Marat assassiné.
(*Musée de Bruxelles*).

1793. Art dramatique et concentré, par l'effet d'éclairage, par la sobriété du coloris, où sang pourpre et couverture verte sont les seules « notes ». Concept du Héros et majesté de la mort ont un peu ennobli la figure, que l'esquisse d'après le cadavre encore chaud avait saisie dans sa laideur puissante. *Photo Bulloz.*

le tourment du vrai jusqu'à l'horrible. Sur place, dans la rue, il dessine les massacrés du 3 septembre 1792 encore tout chauds, il couche sur la civière Le Pelletier assassiné, et pour mieux peindre, dans le ton vrai, le linceul sanglant, il fait pleuvoir sur un drap le sang d'un poulet

qu'il égorge. Marat assassiné s'affaisse dans sa baignoire. Il est vrai que sa laideur repoussante s'est un peu ennoblie dans la sérénité de la mort et dans le style généralisateur qui sied aux Héros. Mais elle reste affreuse dans l'esquisse spontanée croquée devant le cadavre tiède. Et

Fig. 4. — DAVID. MARIE-ANTOINETTE CONDUITE A L'ÉCHAFAUD.
(*Collection de M. le Baron Edmond de Rothschild*).

Croquis à la plume. Le « réalisme » foncier de David, surexcité par la Révolution. Dessin incisif comme un couteau, qui exécute au passage, en quelques coups secs, le sujet que la guillotine va achever.

la technique suit le sentiment : la chair dorée de ce cadavre tout chaud, le vert insolent de la draperie sont d'un peintre; dans sa vigoureuse opposition l'œuvre est sobre et puissante (fig. 3). La veuve Capet passe dans la charrette qui la mène à l'échafaud? David aux aguets l'exécute en quatre coups de plume qui sont un chef-d'œuvre de raccourci : simple trait, incisif comme le fil du

couteau (fig. 4). Mais cet art âpre se détend dans le calme qui suit la tempête : il sourit sur le visage de la fraîche Catherine Tallard, si tendrement caressée en rose et blanc qu'elle nous rappelle Chardin et nous fait attendre Corot;

Fig. 5. — DAVID. NAPOLÉON DONNE DES AIGLES A L'ARMÉE.
(*Musée de Versailles*).

1812. Inaptitude à l'élan, que fige un peu le souci plastique. Transposition de statues connues. Curieux effet de concentration des gestes, renouvelé du Jeu de Paume. Sentiment des grandes ordonnances, maniement des foules, richesse du coloris. *Cl. Archives phot.*

sur le visage des deux Sériziat dans les courbes de leurs lignes et le clair coloris. Et c'est une vérité nouvelle, mais tout aussi vraie. Ici même, David, qui aime isoler dans l'abstrait la figure humaine, lui donne pour fond le ciel et la mer, sans du reste « envelopper » ni l'homme ni les choses. Lorsque le Consulat dresse le Sur-homme,

il esquisse en quelques heures l'effigie de la collection Bassano, de toute l'iconographie impériale la plus profonde en résonances parce qu'elle est le plus sobrement et le plus fortement construite. Les grands tableaux de cérémonies, le Sacre, la Distribution des Aigles (fig. 5), sont des portraits collectifs à la façon de Franz Hals et de Rembrandt, et des pages d'histoire vigoureusement écrites : le sentiment de la grandeur des événements, une sorte d'émotion grave, y baignent le métier. A la fin, dans son exil au pays de Rubens et de Franz Hals, il se grise de caractérisme et de coloris, comme s'il voulait prendre sa revanche de trop d'abstinence. Alors ce sont les Trois Dames de Gand, groupe étonnant d'exubérance chromatique (fig. 6). Inutile de redire toutes les souplesses imprévues de cet artiste de race. Fils du XVIII[e] siècle et finissant en Néerlande, il a (quand on regarde bien) tout reçu et tout osé !

Mais dans les « compositions » sa doctrine fige sa nature; et la tyrannie qu'elle lui fait subir s'impose autour de lui. Le vrai David n'est pas celui qui fut, mais celui qu'il crut être et qu'on croit. Or ce David propage un style, qui va régner vingt ans sur une partie de l'art français. Il ne lui est pas entièrement personnel. C'est un germanisme pédant qui procède de Winckelman et dès longtemps s'annonçait. Pas d'émotion qui ne se doive transposer en style. La douleur de la mère des Horaces et de la femme de Brutus se fixe en statue pour rester calme, c'est-à-dire belle, comme chez les Grecs. Du reste, pour réaliser la beauté, il n'est que les sujets antiques. Même s'il s'agit d'événements modernes, comme l'intervention apaisante des femmes dans les familles déchirées par la Révolution ou l'héroïsme des soldats de l'Empire, transposons dans l'Antiquité cette vie frémissante : ce

sera l'Enlèvement des Sabines ou Léonidas aux Thermopyles (fig. 7). Car les sujets antiques ont une double supériorité sur l'image vivante du présent : ils permettent de généraliser. Et surtout, inventés par un peuple de sculp-

Fig. 6. — DAVID. PORTRAIT DE MADAME MOREL DE TANGRY ET DE SES DEUX FILLES.
(*Musée du Louvre*).

Après 1816. L'art de David en Flandre, devant les œuvres flamandes et hollandaises. Franchise implacable devant la laideur, recherche du caractère, coloris vif qui prend les tons de Franz Hals. *Photo Bulloz.*

teurs, ils sont doués d'une extraordinaire vertu de plasticité. Ils sollicitent la forme. Ils sont la forme en puissance.

Voilà précisément le point central du Davidisme. Après Poussin, mais avec une raideur que n'eut jamais le pein-

tre voluptueux des Bacchanales, il installe dans tous les arts l'hégémonie de la sculpture. Alors la collusion est complète. Le peintre diminue le nombre des plans, compose en dur bas-relief le serment des Horaces, le stoïcisme de Brutus et l'agonie de Socrate. Il juxtapose au lieu de grouper. Le vieux Pierre, fidèle au Crédo de l'ancienne Académie royale, est indigné de cette hérésie, et par lui c'est le génie délicieusement « pittoresque » du XVIII[e] siècle qui proteste. La superstition du nu prend prétexte des Grecs et des Romains pour dresser le corps d'éphèbe ou la musculature virile du modèle d'atelier, mais purifié des tares individuelles qui sont pourtant le caractère, la vie. Même dans les scènes contemporaines, les personnages vivants, députés du Jeu de Paume, dignitaires du Sacre, sont dessinés nus pour avoir la forme et le mouvement. Mouvement immobile, hélas! Ces héros qui ont forgé l'Histoire à tour de bras restent pétrifiés. Que l'on compare l'Enlèvement des Sabines dans le dessin de Fragonard et dans la peinture de David : là la frénésie de la mêlée, ici l'inertie du bas-relief composé. Et même, pour se garantir contre l'agitation puisque le calme seul est beau, seul est grec, il choisit pour le Léonidas, non le combat, mais la veillée des armes. Avant ou après l'action, voilà le seul moment où la beauté puisse se dégager des scènes humaines. Il ignore telle peinture des vases grecs, par exemple les exploits de Thésée sur la coupe de Douris. Cet art davidien est donc condamné au statique : rien n'y bouge. Les fameuses proportions le contraignent, la ligne se tend, le modelé se durcit. Bientôt la science des élèves n'ira qu'à bien contracter le muscle, agent de la volonté, et à bien faire saillir sur le genou la rotule des Atrides.

Cette peinture risque donc de n'être que de la statuaire

peinte. C'est qu'elle s'autorise d'une antiquité bien restreinte : celle dont la grande plastique, amenée en foule des musées d'Italie en 1796, trône au Muséum impérial sur des piédestaux. Malgré Herculanum et Pompéi le monde antique leur apparaît comme un peuple silencieux

Fig. 7. — DAVID. Léonidas aux thermopyles.
(*Musée du Louvre*).

1814. Art qui cherche le nu pour être grec. Pour être grec encore il choisit le moment d'avant la bataille, qui permet le calme des formes. Hantise de la plastique, transposition de statues connues, vision de bas-relief. *Cl. Archives phot.*

de statues. Exagérant la vocation du génie méditerranéen, ils n'ont voulu voir que la sculpture chez des peuples qui ont pourtant savouré la couleur, peint des tableaux, décoré non seulement la panse des vases, mais les murs des portiques publics et les parois intimes des cubicules. Aussi, même sous l'accoutrement moderne des personnages on sent un marbre. Sous la culotte de peau de cet

officier qui s'élance pour recevoir de Napoléon son aigle, on a reconnu (Hourticq) le jarret du Mercure de Jean Bologne, à moins que le groupe entier ne soit qu'une transposition du célèbre dessin de Michel-Ange à Windsor : les Archers (dessin de peintre-sculpteur). M^me^ Récamier sur son canapé directoire n'est, avec plus de finesse menue, qu'une nymphe de bas-relief : on cherche l'urne sous son coude (fig. 1).

Or il y a ici un grave malentendu. L'art antique n'admettait pas d'intermédiaire entre la vie et lui : sa statue garde toujours, dans l'interprétation, l'arrière-goût de la nature directement observée au gymnase ou dans la rue. Le Davidisme (en dépit des sursauts naturalistes de David) s'efforce de ramener la nature vivante à un modèle antique. Il observe le modèle dans l'atelier, où déjà il ne pose que trop, puis, les yeux fixés sur un des « prototypes immortels » exhumés là-bas du sol sacré, il se livre à un travail patient d'élimination. Voilà pourquoi cette femme qui devrait s'effondrer sur une chaise en pleurant parce que ses fils vont se battre, est ramenée à la statue d'Agrippine du Vatican : ce n'est pas une maman, mais une mère noble, une mère antique, et qui plus est, romaine. Cette autre à qui on rapporte ses fils décapités ne peut s'empêcher de faire la Niobé. Encore David est-il sauvé par la force de son tempérament : on sent la vie incoercible sourdre en ces formes arrêtées. Mais les autres ? Ces fanatiques du rachat, pour qui la nature est le péché, forceront un jour un jeune élève de l'Académie, du nom de Delacroix, à réduire une tête de nègre à celle de l'Antinoüs. Il ne leur pardonnera jamais.

Pour comble de malechance, ces modèles antiques n'étaient que de déclin. Beau déclin encore, il est vrai.

David sans doute a soif des sources pures. Il écoute songeur ce que disent autour de lui ces jeunes fous qui s'appellent eux-mêmes les « Primitifs ». Il aspire au « grec », de toute son âme. Dans l'atelier, à l'Académie, dans le monde, il a de ce mot divin « plein la bouche », comme un communiant. Mais le grec, pour lui, c'est le nu, rien de plus. L'hellénisme vrai restera toujours hors de son atteinte comme un mystère. Il n'entend plus ce que disent les peintures des « vases étrusques » dont se délecte précisément un de ces pauvres dévoyés de son atelier, Dominique Ingres. Il ne comprend même pas les moulages des belles œuvres grecques rassemblées par J.-B. Giraud, rue Vendôme, qui chuchoteront le divin secret à Emeric David, à Ingres, à Clarac. Il y a pis : ni lui ni ses suivants ne paraissent s'être arrêtés aux prodigieux bas-reliefs d'Egine et du Parthénon qui apportaient à Rome (1811) et à Londres (1815) la radieuse révélation. Ils ne sont sensibles qu'au gréco-romain et à l'hellénistique, et dans ces arts mêmes (car ces deux déclins sont assez riches de nuances pour que chacun en trouve une selon son cœur) aux œuvres ambitieuses : l'Apollon, d'élégance un peu molle, qu'un professeur de l'ancienne Académie accusait de n'être qu'un « navet ratissé », le Torse oratoire, le Laocoon chargé d'effets dramatiques, qui encourage leur goût de la musculature héroïque.

Voilà bien l'immense erreur : c'est de vouloir, pour tuer l'arrière-goût de Van Loo, de Boucher, de Restout, pour régénérer l'art français gâté par la « petite manière », acclimater brusquement la dernière fleur du génie grec. En le prenant à sa maturité ou à sa vieillesse, ils commencent par la fin ! Peut-être eût-il fallu, comme le voulaient les têtes folles de son atelier, comme l'a essayé Ingres,

comme l'essaieront tous nos néo-primitifs altérés, remonter à la source, puis refaire le chemin que les Grecs avaient eux-mêmes parcouru, partir d'où ils étaient partis. Mais on ne savait pas. On saura plus tard ; on saura même trop, jusqu'à inventer un académisme à rebours ; car la vertu de renouvellement n'est dans aucun modèle, mais dans le cœur de l'artiste qui interprète la vie.

Et puisque tout se tient dans l'art, surtout chez une nature comme celle de David, quand on cherche la plastique presque abstraitement on néglige les prestiges qui se jouent sur elle, et, chez les vrais peintres, la créent elle-même. David est peintre, nous le savons, et, sa peinture saine, franche, robuste, nous guérit des « barbouillis » de la vieille École. Mais il ne l'est qu'à ses heures, surtout dans sa jeunesse. Et puis, dans la sensualité picturale il y a des degrés : la sienne est timide, et n'a de sursauts qu'à l'instigation des Maîtres. Modeler dans la lumière et la couleur lui est une magie inconnue. Point de clair-obscur même, sauf quand l'unité d'un drame en chambre comme le Marat ou d'une cérémonie dans une nef médiévale comme Notre-Dame appelle sur un point la lumière diffuse. Partout ailleurs éclairage égal et dispersé. Comme la forme est postérieure au dessin qui la découpe, la couleur l'est au contour qui l'enserre. Aucune dionysie, sauf un brusque saisissement parfois devant un visage vivant, devant un costume magnifique, un somptueux tapis comme celui du Sacre, pour lequel il voit la belle matière avec les yeux mêmes de Rubens. Qu'il fasse d'abord papilloter des couleurs clairettes à la façon des miroitiers du XVIII^e^ siècle, qu'il se laisse ensuite envelopper des ténèbres bolonaises dont il espère des effets tragiques pour ses grandes machines, qu'à la fin, en Flandre, devant un modèle flamand comme

Mme Morel de Tangry, près de ses élèves flamands comme Navez, il s'enchante du lyrisme coloré de Franz Halz, jamais d'orchestration, d'organisation autour d'une dominante. Et puis, la pâte mince, lissée par une brosse timide, couvre à peine la toile. Ce peintre plasticien est un très grand artiste sans être un peintre-né. L'Histoire de la Peinture française ne lui devrait pas grand'chose, si son art robuste et puissant ne l'avait sauvée des grâces frelatées de l'ancienne Ecole. Il lui fait prendre un bain d'énergie. Tonifiée, tendue si l'on veut et soulevée par sa volonté, elle peut se hausser à la majesté de la double épopée : la Révolution et l'Empire.

CHAPITRE II

Les grands davidiens. — Servitude et évasions. — Girodet, Guérin, Gérard.

L'influence de David est moins grande que son renom. L'hégémonie dont on parle tant est minée sourdement dans son propre atelier, non seulement par ceux de ses élèves qui comprennent le monde et l'art autrement que lui, mais par ceux mêmes qu'il a élus comme ses fils spirituels. Ses disciples sont innombrables, et tous lui doivent quelque chose, mais tous aussi lui échappent par quelque tendance. Il le sait, et la vie de cet autoritaire n'est qu'amertume. Aujourd'hui nous le savons mieux encore, et c'est pourquoi Girodet, Guérin, Gérard, qui sont les vrais davidiens, ont pour nous plus d'intérêt historique que de valeur personnelle. Et pourtant ils en ont une, que l'ombre du Maître a trop obnubilée. On voit poindre

chez eux, comme une aurore embuée, les nouveautés dont l'esthétique davidienne va mourir. Il les a chéris en grondant, et nos pères de tout leur cœur, parce que ces timides audaces flattaient vers 1800-1825 leur incertitude entre le Vice et la Vertu.

A première vue on n'aperçoit que le despotisme du trait. Le dessin linéaire isole les formes, cloisonne tout, maîtrise le coloris terne ou porcelaineux. Jamais cette sensualité qui décèle le peintre-né : la touche. La facture est glaciale. Voilà un art qui ignore la volupté des yeux, une peinture qui ne sait pas troubler les sens pour atteindre l'âme ou la pensée ; elle ignore ce que cherchait « Monsieur Poussin » lui-même quand il s'adonnait aux joies hautaines de l'intelligence : la « délectation ». Dans cet académisme réfrigéré par les règles et les scrupules il ne reste presque plus rien de la saveur de la vie : il est né poncif.

Et pourtant, que de surprises! Voici de l'inédit dans le sentiment, et par inéluctable conséquence dans le goût du dessin, parfois même dans la façon de peindre. D'abord la passion de la grâce hellénistique. Il ne s'agit pas de celle que les « Trois Grâces » de Regnault avaient sauvée de la débâcle du XVIII^e^ siècle, mais de celle que nous allons voir refleurir plus jeune, plus fraîche, en l'exquis Prudhon. Inutile d'anticiper sur cette immense nouveauté; mais il n'est que juste de nous souvenir que Girodet a précédé Prudhon et lui fut cher. En revanche il inquiète David, et pour cause. Il n'est que de regarder ce jeune chasseur, Endymion, qui dort mollement étendu sous la caresse d'un rayon de lune, c'est-à-dire de Diane (fig. 8). Déjà la magie lunaire, qui va affoler l'Empire. Dessin et peinture, poésie de Millevoye, prose de Chateaubriand, elle veloute l'art de l'époque, romantique avant l'heure. Efféminé est le sentiment et coulant le contour. Le modelé, qui vou-

drait être de velours, n'est que cotonneux. Mais voici l'important : tout ce maniérisme se souvient d'un exquis bas-relief alexandrin de la villa Albani. En attendant le doux poète qui en ce moment même s'imprègne là-bas d'hellénisme, il charme l'époque, à qui la dureté davi-

Fig. 8. — GIRODET. Le sommeil d'endymion.
(*Musée du Louvre*).

1792, à Rome. Art de charme alexandrin avant Prudhon; qui cherche dans un bas-relief de la villa Borghèse et dans l'atmosphère de Canova une autre Antiquité que celle de David. Mythologie spirituelle du XVIII^e^ siècle, mollesse de l'arabesque, effet de nocturne vaporeux, mais sur un modelé sans consistance et dans une facture porcelaineuse.

Cl. Archives phot.

dienne ne suffit plus. C'est lui que nous retrouvons dans les dessins de Girodet : leur morbidesse a été traduite délicieusement par Aubry-Lecomte en lithographies vaporeuses. Il alanguit les petites compositions inspirées des romans grecs ou latins de la décadence, perpétuels sujets de l'Amour et Psyché, de Daphnis et Chloé, que l'époque

amoureuse cisèle dans le cuivre des meubles, imprime sur papier et toile de tenture, sculpte dans le marbre avec Canova et peint en tableaux, et toujours d'une caresse à la fois précise et timide. Gérard voudrait bien qu'on s'aperçût que ses deux petits bergers (Daphnis et Chloé au Louvre) ont mangé du chevreau, mais il a beau faire : on cherche en vain la verdeur de la vie ou la plénitude de la forme antique, ou la fermeté de David, dans ces figurines un peu inconsistantes. Devant le groupe insubstantiel de Gérard, le Premier baiser de l'Amour, le sculpteur Giraud demande si les côtes de Psyché sont en long ou en large. Mais (toujours en attendant Prudhon) il était bon que l'art français prît un bain, même savonneux, d'adolescence et de féminité.

Il fallait bien aussi qu'il répondît au sentiment romanesque de l'époque. C'est dans le Septentrion cette fois, au brumeux pays de Gaël, parmi les landes de bruyères, qu'il va chercher le vieux barde Ossian et ses héros, Oscar, Felgor, Fingal, Evir-Coma, mis à la mode par un poème fameux. Girodet, Ingres, Gérard, Gros, se passionnent, avec Bonaparte et toute l'élite, pour ce nordisme étranger et étrange. Mais peu importeraient sujets et accessoires s'ils n'entraînaient un style. Effets lunaires, tonalité astrale, sauvagerie du roc et de la mer, et surtout, comme chez Girodet, personnages enveloppés de brouillard, voilà, même dans la précision obstinée, une façon de peindre et de dessiner à laquelle nos Français n'étaient pas habitués. Des êtres transparents au lieu de la chair et du sang, ou du marbre! De la brume au lieu de la lumière dorée de l'Olympe ! Des formes inconsistantes au lieu des beaux corps dont la plastique s'accuse sous le soleil! David crie à la folie, et notre public latin regimbe. Mais il reste que l'Empire a double face comme un buste bi-frons : d'un

côté s'offre la figure de l'aède antique, Homère; de l'autre celle de l'aède gaélique, Ossian; deux visages séniles, aveugles, dont le regard comme retourné fixe une vision

Fig. 9. — INGRES. Le songe d'Ossian.
(*Musée du Louvre*).

Dessin pour le tableau de Rome en 1812. Engouement de l'époque pour la brumeuse légende d'Ossian. Velléité romantique d'un français classique, qui est attiré par le nocturne mais l'éclaircit, par la vision de rêve mais la cristallise, qui transpose le Walhalla en Olympe, bref conçoit le Songe de l'aède irlandais comme il concevra l'Apothéose d'Homère,
Photo Bulloz.

intérieure. Mais l'une se modèle dans la clarté, l'autre s'estompe dans la brume (fig. 9).

Enfin il y a l'art élégiaque. Il aime à pleurer avec Millevoye sur la douce infortune d'aimer et la chute des feuilles. Mélancolie moderne et Christianisme revenu au son des cloches entraînent aussi un autre rythme de dessin pour dire la rêverie penchée. Ils déterminent même une autre

façon d'éclairer, en voilant un peu, très peu. N'exagérons rien : l'art en lui-même reste pauvre et sec. Mais avec ses maigres ressources il cherche des effets expressifs, par quelques inflexions inédites du contour, par quelques timides combinaisons de la clarté et de l'ombre ; et c'est

Fig. 10. — GIRODET. Atala au tombeau.
(*Musée du Louvre*).

Salon de 1808. Nouveauté de cet art à côté de celui de David, dans le sujet, dans le sentiment, dans l'éclairage surtout qui s'essaie à la suggestion et détend un peu la sèche précision du dessin. La religion, l'amour, la nature exotique et la majesté de la mort.
Photo Alinari.

beaucoup. Lorsque Girodet peint les funérailles d'une petite sauvage il veut faire passer sur sa toile, non seulement par les gestes, mais par l'expression du lieu et de l'heure, par cette chose subtile que nous appelons l'atmosphère, un peu des nouveautés immenses que la nouvelle de Chateaubriand apportait aux Français : la quadruple poésie de l'Amour, de la Mort et du Christianisme, enve-

loppés des solitudes vierges du Nouveau-Monde (fig. 10). Sans doute ses petites audaces de détail ne suffisent pas à tant d'infini et d'insondable. Cet art reste canovien, pur et froid, cet exotisme américain falot et pâlot; mais il cherche, et voilà l'essentiel. L'enthousiasme de l'époque

Fig. 11. — GUÉRIN. CLYTEMNESTRE.
(*Musée du Louvre*).

1817. Audaces préromantiques des grands davidiens. Attitudes de théâtre chez un peintre qui aimait à transposer Racine, mais que travaille la recherche des effets dramatiques de la lampe et de la nuit. Le tragique est obtenu, moins par la mise en scène que par le parti de lumière. *Photo Giraudon.*

avait ses raisons que le « sujet » n'explique pas toutes.

Il eut raison même quand il applaudit aux œuvres d'un davidien qui ne fut point élève de David : Pierre Guérin. Toujours même sécheresse du dessin, même anémie de la couleur et, pour comble, transposition brusque du théâtre qui prolonge ici ses gestes forcés, ses expressions presque

37695

caricaturales. Mais regardons : sous la lampe éteinte qui fume encore, c'est l'aube en deuil qui accueille Marcus Sextus (1799), le proscrit revenu au foyer où gît sa femme morte. Dans la chambre où dort le Roi des Rois près d'une petite fenêtre qui laisse entrevoir la nuit bleue d'Argos, la lampe (encore) projette derrière le rideau rouge des lueurs sanglantes sur Clytemnestre qui va tuer (fig. 11). La nuit, la lune, la lampe, décidément voici dans la peinture française des lueurs de « visions ». Bien falotes encore : ce n'est ni fantastique ni magie, et tout ce clair-obscur n'est qu'en velléités, mais si précieuses à cette date, près de la netteté brutale de David ! Voici même autour d'Enée et Didon (1815), devant la prétendue baie de Carthage, un essai de volupté embrasée, et malgré la pointe d'esprit qui fait du drame de passion un conte à Émilie, une archéologie punique de pacotille qui annonce Salammbô !

Il ne restera plus à Gérard qu'à nous montrer en des portraits de goût nouveau les femmes des maréchaux, les lectrices de Chénier et de Chateaubriand dans leur souple abandon, avec du penché, une grâce un peu langoureuse qui appelle à elle le doux modelé lombard, même le coloris fluide des Anglais. Il affola la clientèle. M^me^ Récamier, qui songe avant le bain, est une femme ; celle de David n'était qu'une nymphe (fig. 1 et 2). Gérard est plus peintre que ses confrères : ses rouges, moins ardents que ceux de Lawrence, ont une fine sensualité qui est, dans l'École, du vice. Cette marquise Visconti rêveuse dans sa robe blanche sous les orageux aquilons a lu *René* et va lire Lamartine : ce n'est pas seulement l'expression en allée qui nous l'assure, mais le coloris. Et Corinne au cap Misène (fig. 12), malgré sa tonalité sombre pour traduire les orages du cœur, et encore assombrie par la cuisine des effets,

malgré l'arrangement théâtral, est de la volupté latente. Cette Niobé pâmée voudrait exhaler tout ce qu'il y a d'ardeur dans la baie de Naples, dans son cœur et ses sens, qui sont d'ailleurs ceux de Mme de Staël. Sa harpe n'a pas beaucoup de sonorités. Pourtant le grand sensuel de

Fig. 12. — GÉRARD. CORINNE AU CAP MISÈNE.
(*Musée de Lyon*).

1819. Le préromantisme chez un davidien. Transposition picturale de « l'Italie » de Mme de Staël. L'exaltation poétique dans les dernières vibrations de la harpe, près d'une ruine, sur le bord de la mer, devant le Vésuve dont les effluves enveloppent les passions du cœur. Mais superstition tenace de la beauté, dessin d'élégance académique, draperie de style, tons bolonais : du Guido Reni transposé. *Photo Bulloz.*

l'époque, le harpiste des Lettres, évocateur et troublant, Chateaubriand, l'écoutait avidement dans le salon de l'Abbaye aux Bois où le tableau était suspendu. Sur ce cap Misène passent et repassent les premiers souffles du Romantisme.

Décidément, dans l'académisme persistant voilà déjà

quelque détente. Il n'y a pas que le sentiment qui s'attendrit, mais la ligne, le modelé, parfois le dialogue de la clarté et de l'ombre. Si vénielles que soient leurs curiosités coupables, ces davidiens nous ouvrent le chemin qui éloigne de David.

CHAPITRE III

LA DÉFAITE DE DAVID

L'Alexandrinisme prudhonien. — L'esprit d'observation à la flamande et les petits-Maîtres du Genre. — Les précurseurs directs du Romantisme : Gros et Géricault.

C'est une douceur persuasive, celle de Prudhon, qui entraîne la peinture française bien loin de l'esthétique davidienne. Mais il n'est pas un isolé. Il n'est même très grand que parce qu'il réalise sans le savoir le beau rêve que caressait déjà le pauvre Girodet : donner forme à un état de sensibilité et à une vision de l'antique qui sont à la fois de son temps et de toujours. Son art reflète un aspect vrai du monde ancien, un goût très largement répandu sous l'Empire, et une note humaine éternelle.

L'Antiquité en effet n'est pas un bloc, comme on l'avait cru. Elle offre autant d'aspects qu'il y a de pensées pour la connaître et de sensibilités pour s'en émouvoir. Celle de David est romaine, héroïque : elle communique à son art et en reçoit à son tour quelque chose de masculin. Horace ou Brutus, Socrate ou Léonidas, le corps ne peut être que muscle, le modelé que ferme, la ligne que tendue. Prudhon au contraire a d'elle un sentiment ingénu et frais, à la Chénier. C'est vers l'hellénisme que va tout droit sa

nature fine, particulièrement vers la Grèce alexandrine, lasse d'héroïsme, curieuse de l'amour ou du désir, mollement étendue sur la rive heureuse d'Égypte, d'Ionie ou de Campanie. Lesbos, Syracuse, Milet, Alexandrie, Pompéi,

Fig. 13. — PRUDHON. L'enlèvement de psyché.
(*Musée du Louvre*).

1808. Arabesque de l'Ariane hellénistique. Amours du XVIII^e^ siècle, poésie des nocturnes romantiques : le tout enveloppé de douceur lunaire et de morbidesse corrégienne par un artiste chez qui le clair-obscur est le langage spontané d'une sensibilité très tendre.
Photo Alinari.

voilà les lieux d'élection de son rêve, et voilà une vision du monde grec bien éloignée de David, même du XVIII^e^ siècle qui le pimentait de polissonnerie spirituelle. Un sens nouveau de la courbe, une épuration sans mollesse de la

forme, une suave dégradation de la lumière et de l'ombre, voilà les conseils que cette Grèce inédite va lui prodiguer.

A Rome (1784-1789), à l'âge des vives impulsions, traversant la foule des marbres du Capitole et du Vatican, il va tout droit à ceux qui savent son secret : le Faune au sourire tendre qu'il retrouvera plus tard sur les lèvres de M^lle^ Mayer, l'onduleuse Ariane endormie dont il rêvera toujours, le groupe d'Éros et Psyché qui collent leurs lèvres dans un baiser. Psyché n'est qu'une allégorie. C'est tant mieux pour Prudhon, qui aime en elle, non l'abstraction comme un classique du XVIII^e^ siècle, mais, comme un préromantique, le voile qu'elle tend sur la pensée. Abstraction? Il n'y en a jamais pour un vrai artiste, qui prête au pur concept sa propre vie. Celle-ci est la jolie allégorie de l'âme amoureuse et malheureuse. Elle le hantait comme un papillon velouté. Peinture ou dessin, il l'a prise et reprise jusqu'à sept fois. De la jeune « déité » ailée il fait une adolescente naïvement éprise, et désormais nous ne la verrons plus que par ses yeux : le plus souvent endormie elle aussi, comme l'Ariane, et délicieusement détendue par le peintre qui a le plus aimé le sommeil pour l'abandon qu'il communique à la ligne du corps et la douceur qu'il épand sur le visage. Si tous alors l'ont aimée, il semble qu'elle était faite pour lui (fig. 13). Il n'y a qu'à comparer la sienne à celle de Gérard, bonbon glacé qui miroite, et à celle de David, décidément trop dur, trop âgé, trop entiché alors du réalisme flamand pour approcher le mythe de jeunesse et d'amour.

A Herculanum, au musée de Portici, il découvre ravi les figures qu'il pressentait, qu'il esquissait déjà dans son imagination et dans ses notes : les Amours-artisans et les danseuses. Aux parois de la Malmaison et de l'Hôtel de M. de Lanois, il saura recréer leur charme. La grâce

pompéienne, c'est-à-dire alexandrine, toujours, l'attendait. Mais à son tour il l'attendrit, grâce aux leçons de deux génies italiens qu'il cherchait aussi avant de les connaître : les deux maîtres du clair-obscur qui veloute, du decres-

Fig. 14. — PRUDHON. Tête de vierge.
(*Musée de Dijon*).

Dessin, 1810. Art antidavidien par le sentiment de la grâce, dans le dessin, dans la vision de la forme, dans le modelé corrégien en doux clair-obscur, fait de hachures au crayon noir et à la craie sur papier gris, enfin par la liberté de la facture. *Photo Bulloz.*

cendo de la lumière sur la forme et du sourire attirant, Léonard et Corrège. Certaines lettres de lui à M. Fauconnier à propos d'eux, sont comme des déclarations d'amour (Cf. le Catalogue Guiffrey). A ces leçons s'ajoute celle du XVIII[e] siècle, telle que pouvait la transmettre à une nature « sensible » comme la sienne le peintre des adoles-

centes dont le cœur et les sens s'éveillent : Greuze. Et n'oublions pas la séduction de Canova (fig. 14).

Aussi son art est-il tout imprégné de la grâce de la femme et de l'enfant. Nous voilà encore plus loin de David. Sa sensualité ardente reste ingénue et presque chaste. Car tout ce qu'il choisit chez les maîtres n'est que pour mieux rendre le sentiment moderne, fait de suavité lamartinienne chez ce Bourguignon élevé à l'ombre de Cluny non loin des vallons de Milly. Voilà pourquoi il est plus près de nous que de l'équivoque Greuze. Si on le veut tout entier, il faut le chercher dans le portrait de Joséphine (fig. 15). L'antiquité ici, c'est le souvenir de la statue assise d'Agrippine, mais plus attendri dans la pose qui s'abandonne. La mélancolie du temps et l'humidité ombreuse des arbres imprègnent de romantisme la ligne, la robe blanche pailletée d'or et le shall pourpre d'impératrice. Pour la première fois peut-être depuis Watteau l'être et le milieu ne font qu'un. Autour de cette rêveuse il y a une ambiance morale et physique propice, une atmosphère, que la mauvaise qualité des couleurs a malheureusement alourdie. Nul n'a mieux senti la poésie des nocturnes, élégiaque ou tragique (fig. 16). Ils enveloppent l'ascension de Psyché de la ouate des effets lunaires. Jamais on n'avait tant aimé les ombres mouvantes que « l'astre des nuits » fait glisser sur les formes assoupies dans le silence. Jamais, sauf au temps d'Elsheimer dans la Rome d'Urbain VIII, qui fit un mélange si savoureux de la latinité et de la douceur septentrionale. Mais chez Prudhon plus lumineuse est la clarté, plus caressant l'effet, et c'est la forme humaine qui est le champ préféré de cette caresse. Quand il fait danser le Zéphyr dans un rayon de lune, la pâleur argentée allège le petit corps aérien. Cette fois ce n'est plus un pur effet comme chez Girodet, mais une manière naturelle de

sentir. Par là il a enchanté Joséphine et toutes les femmes de l'Empire. Diaz lui prendra cette magie.

Dès lors, il fallait s'y attendre : cet art n'est plus volontaire comme celui de David, mais spontané, malgré le soin de ses recherches. Son dessin est d'une grâce sen-

Fig. 15. — PRUDHON. Portrait de l'impératrice Joséphine. (*Musée du Louvre*).

1805. Réminiscences, dans l'attitude, de la statuaire antique et de Canova, mais atmosphère romantique de solitude, de rêverie, dans le parc ombreux et humide de la Malmaison, où éclatent deux notes expressives : la tunique de gaze qui évoque une nymphe des bois, le manteau rouge qui dit l'impératrice. *Cl. Archives phot.*

suelle et languide : dessin flexible, qui nous rend la courbe du XVIII[e] siècle, tendue par David; dessin gras, où le contour se fond. Jamais Prudhon ne part de la ligne pour aller à la forme. Dessin de peintre, qui voit de l'ondoyance dans du moelleux. Très consistant avec cela : cette suavité n'est que la fleur de la plénitude. Rien de plus robuste

que les petits Amours charnus, face large et gros nez, petits commissionnaires du Désir, sensuels sans vice. Rien de menu dans cet alexandrinisme. Les dessins proprement dits au crayon noir et à la craie sur papier bleu, bleu de lune, ressemblent aux larges reflets d'une nuit d'été : on y suit le glissement moelleux du rayon. Plus significatifs encore ceux qui illustrent les romans gréco-latins ou français : le trait écrasé par une sensualité tendre frémit autour de la forme comme l'amoureux qui va saisir son rêve. Presque toujours un paysage développe autour de l'églogue un charme sicilien, car l'âme aimante de Prudhon est bien plus large que celle de David : elle accueille les choses.

Pareille vision appelle moins la couleur que le clair-obscur. Voilà un peintre qui appartient au groupe des élus : ceux qui dans la couleur cherchent des nuances de lumière, et qui économisent le ton pour avoir les valeurs. Le portrait de M^me^ Sarre est presque aussi monochrome que la Joconde d'aujourd'hui. De là ce modelé vaporeux, mais pénétré de clarté tremblante, qui fait qu'au Louvre le corps de Psyché, comme celui de l'Antiope de Corrège, rayonne encore au crépuscule alors que les tableaux voisins ont sombré dans l'ombre. Pourquoi faut-il que ce sensuel cède trop à son péché ? Il force le contraste pour faire mieux chanter les parties lumineuses, la chair « buveuse de lumière ». Alors mixture et huile grasse ont enténébré ces figures déjà enveloppées. Le Christ sur la croix souffre aujourd'hui une seconde agonie.

Mais quand Prudhon l'a peint en 1822, l'art davidien, comme David lui-même, était près de mourir. Voilà pourquoi Delacroix l'a tant aimé. Il sentait que ce poète aimant, aimé, ouvrait à la sensibilité française des sources inconnues, même de Greuze, et à notre vision des échappées

infinies. Prudhon découvrait pour nous une antiquité sans casques ni cnémides, vraiment humaine, charmante et non rigide : Pompéi enveloppé par un français de l'air de Parme, de Paris et de Mâcon. Décidément David n'a pas

Fig. 16. — PRUDHON. La justice et la vengeance divine poursuivant le crime.
(*Musée du Louvre*).

1808. Cadavre qui est une académie, et fratricide qui est une transposition du buste antique de Caracalla. Mais vision toute personnelle de luministe, qui modèle les formes dans le clair-obscur sous la magie lunaire, durement pour Caïn, en douces ombres argentées pour Abel. Ambiance déjà romantique du paysage. Le tout, enténébré par une malsaine chimie picturale. *Photo Alinari.*

arrêté la peinture française sur la voie qui lui est naturelle, la grâce.

Mais il n'y a pas que ce charme pénétrant pour décom-

poser le dur idéal classique de David. Toujours dans l'atelier du Maître naît un des mouvements les plus attirants du XIX^e^ siècle : il prendra plus tard une ampleur d'Exode, il nous entraîne encore. Tout près de cet art davidien né vieux, nourri de tous les déclins, un groupe de jeunes gens que les orthodoxes appellent une « secte », celle des Penseurs ou Barbus, veut refaire à la peinture française une jeunesse. C'est déjà beau. Mais qu'ils veuillent la lui refaire au contact des « Primitifs », en 1800-1810 cela est inouï. A ne dégager que l'idée, voici que Phidias même et Raphaël apparaissent comme des dégénérés, corrompus par le péché de science! Remontons, pour nous purifier, plus haut, aux vases grecs, au vieil Homère! Malheureusement ni Franque ni Maurice Quaï n'ont rien laissé de conforme à leur hérésie féconde : ils dessinent et peignent comme des académistes de l'observance davidienne. Dans le sentiment seul perce un archaïsme aigrelet. Mais Ingres est là, dans l'atelier, qui les écoute songeur : c'est lui qui réalisera le rêve de ces écervelés, en attendant la grande nostalgie qui de Puvis de Chavannes à Gauguin, à M. Maurice Denis, aux balbutiements des toutes jeunes Écoles, nous ramène toujours plus en arrière vers les sources de vie.

Le Maître bougonne, non sans indulgence, car il est en secret plus libéral ou même plus inquiet qu'on ne croit. Il faut qu'il le soit, car voici d'autres hérétiques. Pendant qu'il embouche la tuba pour célébrer les Héros, des petits-maîtres ne dédaignent pas de peindre les braves gens du commun dans leur milieu familier. Ce sont petits sujets pour lesquels point ne faut de grandes machines : des tableautins, tout au plus. Point d'imagination qui évoque, mais de l'observation qui note. Car tout cela c'est ce qui est, non ce qui fut, le réel si attachant, le présent qui

remue sous nos yeux. Pour en savourer tout l'intérêt, l'intérêt des choses ordinaires et de l'anecdote moderne, il faut de l'audace (ou de l'humilité) quand on vit dans l'ombre hautaine de David. Ils sont tous différents, mais

Fig. 17. — DROLLING. Intérieur de cuisine.
(*Musée du Louvre*).

1815. Art d'un rhénan qui aime les flamands et les hollandais. Composition organisée par un parti de lumière, éclairage par le fond, jeux des reflets sur les humbles objets d'un « intérieur ». C'est vision à la hollandaise, mais dans une technique moins limpide qui a noirci. Anti-davidisme. *Photo Bulloz.*

leur dessin à tous quitte le contour des nobles rotules, la performance des torses héroïques, pour épouser la ligne plus imprévue du fait-divers, voire des intimités. Et surtout leur vision y cherche le chassé-croisé des ombres et de la lumière, les reflets, qui sont entre les objets des liens d'amitié, même les taches de la couleur.

Pour y réussir d'ailleurs ils n'ont qu'à se souvenir de nos petits-maîtres du XVIII[e] siècle, qui les précédaient immédiatement : ceux-là mêmes que David déteste. Et surtout ils regardent, comme eux, les petits Flamands. Voici donc un des retours chroniques de ceux-ci chez nous. De temps en temps, presque à chaque génération, ils reviennent comme cela, avec les petits hollandais, nous inoculer leur goût patient du vrai, leur application qui est une forme de l'amour, leur souci du métier et de la belle technique. Entre Chardin et Courbet les voici donc de nouveau. Ils pullulent d'ailleurs chez les amateurs, qui se pourlèchent, et au Muséum impérial au-dessus des statues antiques dont ils vont corriger la tyrannie. Certains des nôtres même sont de la Flandre française, ou même, comme Drolling, des bords du Rhin. Lorsque celui-ci inventorie son paisible Intérieur de cuisine (fig. 17), où les ustensiles se parlent tout bas en échangeant des reflets, il n'oublie ni David Téniers ni Jean Steen. Certes ils n'ont ni la solidité de couleur ni la pureté de tons de leurs maîtres : il y a dans ces « cuisines » quelque chose d'un peu sale, et leur propre cuisine picturale à eux contient des condiments fâcheux. Déjà sombre au début, elle a encore noirci : c'est la revanche de David. Mais quel passé déjà, et surtout quel avenir, à ce « genre » qui malgré la Révolution reste dans la hiérarchie académique un Tiers-Etat.

Loin des vagues portiques à colonnes où évoluaient des héros de type général, ce sont des cours de ferme, des foires villageoises, des routes où s'égrènent les troupeaux, même des canaux tranquilles à la hollandaise. Il y faut une observation fine et le sens de la douceur rustique. De Marne, de Bruxelles (1742-1829), a l'une et l'autre. En ramenant aux campagnes pacifiques les héros des

Thermopyles, dans l'harmonie du coloris et un dessin qui se soumet à la simplicité des choses, il nous rend service. En plein Empire ces modestes, ces sincères, continuent l'évasion de Loutherbourg à la fin du XVIII[e] siècle. Mais, comme il arrive au sortir du renfermé, ils ne reprennent

Fig. 18. — BOILLY. L'ARRIVÉE DE LA DILIGENCE. DÉTAIL.
(*Musée du Louvre*).

1803. La peinture de genre sous l'Empire. Art « réaliste », qui saisit la vie quotidienne de Paris dans des formes menues et spirituelles où reste le goût du XVIII[e] siècle, et revèle, dans la justesse de l'observation, dans le parti d'éclairage et le rendu des étoffes, l'influence des petits-maîtres hollandais. *Photo Giraudon.*

pas du premier coup l'habitude de la lumière, qui fait la poésie (un peu rosâtre) de leur modèle aimé, le hollandais Berchem, de Haarlem.

Mais il est un sujet qui est encore plus loin de David parce qu'il est plus loin des Grecs et des Romains : la vie contemporaine à Paris. C'est même ici l'essence du

« genre ». Arrivée de la diligence (fig. 18), Distribution de vin aux Champs-Élysées, Cabinet d'amateurs, Joueurs de billard, Partie de dames au café Lamblin, c'est de l'anecdote sans doute; mais précisément elle exige une observation délicate, amusée ou amoureuse, à la Ter Borch. Quelle hygiène est cette promenade dans l'actualité quotidienne, on s'en aperçoit chez Boilly. Le coloris excelle à la contexture des tissus, aux cassures du satin, toujours comme chez Ter Borch, mais un Ter Borch qui aurait perdu dans l'atmosphère parisienne un peu de sa fraîcheur dans le rendu. Le dessin, précis jusqu'à l'aigu, un peu menu, attrape le rythme de la mode, qui a du caractère : haute cravate à triple tour, culottes collantes à fines bottes, habit à longues basques où étincellent les gros boutons de métal. Au moment où il saisit le geste et l'expression juste, il y insinue un humour qui risque allègrement la caricature. Voici donc un héritier de Moreau le Jeune et de Debucourt qui prolonge jusqu'à Carle Vernet l'esprit vif du XVIII^e^ siècle. Mais il reste baigné de son temps : la galanterie, même la plus friponne, y prend des airs élégiaques, et tout est raidi par un apprêt qui trahit encore le voisinage de David. Complexité savoureuse!

En même temps se propage sous les yeux du Maître irrité une douce monomanie : la nostalgie du moyen âge. Elle était fatale comme une réaction. Pendant que le vicomte René de Chateaubriand écrit son Génie du Christianisme (1802), Alex. Lenoir accumule dans son Musée des Monuments français les débris des vieilles pierres sculptées par la « féodalité » et la foi. Or, nos peintres viennent poser leur chevalet dans ces salles où dorment les tombes, puis dans « l'Élysée » où les saules versent une ombre éplorée. Bouteron, Bergeret, Richard, Revoil, Fleury, presque tous élèves de David, et les derniers, fils

de la cité mystique, Lyon, y alimentent leur imagination troubadour. C'est changer d'académisme, tout simplement, mais personne ne s'en aperçoit. Alors, motifs funéraires, arc brisé qu'on dénomme « ogive », mausolées pseudo-gothiques, airs penchés et gestes lents, c'est encore un

Fig. 19. — RICHARD. Madame élisabeth de France dans son jardin de Montreuil.
(*Musée de Versailles*).

Le retour au Moyen Age sous l'Empire et la Restauration. Œuvre d'un lyonnais formé, comme Granet, au temps de la vogue du Musée des Monuments français, et qui comme lui découvre dans l'architecture gothique moins des formes nouvelles qu'un nouveau terrain de jeux de la lumière et de l'ombre. Très habile gamme de tons et demi-tons.

Photo Alinari.

rythme nouveau où le dessin se détend, un autre pittoresque, un autre éclairage, car chevaliers et damoiselles devisent près de fenêtres à petits carreaux vergetés de plomb qui tamisent la lumière. Un jour de caveau se glisse en tapinois dans la peinture française. Tirer du Moyen Age un parti pictural, voilà l'immense nouveauté.

D'ailleurs on le voit sombre, comme les salles des « manoirs », comme la nef de Notre-Dame, sombre et « mystérieux » comme ces salles même de l'ancien couvent des Augustins où le mouvement est né. Par un étrange paradoxe l'époque du vitrail, de la fresque, de la miniature, qui a bu la clarté jusqu'à l'ivresse et ne la tamisa que par la couleur, en mosaïque translucide, devient conseillère de pénombre (fig. 19).

Voilà comment nous arrivons à la nouveauté la plus féconde : la peinture d'intérieurs. Car il n'y en a point chez David et les grands davidiens. A personne ne viendra l'idée d'appeler ainsi ni le Couronnement à Notre-Dame, cathédrale remplie d'infini autour d'un monde minuscule, ni le Serment des Horaces, qui coupe de leur geste un espace neutre, ni même M^me^ Récamier étendue sur sa chaise longue. Où est la belle indolente? La nullité de lieu habite ce tableau. Elle est le centre même de l'esthétique davidienne comme de la tragédie classique. Quand il y a un milieu ce n'est qu'un décor. Un intérieur au contraire, c'est un lieu précis et clos; le cadre y est près des gens, à leur taille, fait pour eux, comme eux pour lui, et les objets tiennent au cadre comme par affection. Certes les intérieurs de l'Empire ne nous rendront jamais les intimes harmonies de Chardin, mais il suffit, pour élargir l'horizon de la peinture au temps de David, qu'elle aime « rentrer » à la maison. Intérieur de cuisine doucement éclairé comme celui de Drolling, ateliers d'artiste comme ceux que peignent Cochereau (fig. 20), Claess et Boilly, etc... Long serait l'inventaire de ce que contiennent d'intérêt ces petites toiles, à commencer par la présence ou l'absence des moulages antiques, la pose du modèle, la répartition des élèves qui dessinent ou qui peignent. L'essentiel, c'est presque toujours ce doux effet lumineux où les Hollandais

sont passés maîtres parce qu'il est de chez eux, dans les conditions mêmes de leur climat et de leur home. Par la baie passe un flot de clarté qui s'éparpille ensuite en feux follets sur les objets qu'il rencontre et va se perdre dans les pénombres. Hardi surtout lorsque la fenêtre est au

Fig. 20. — COCHEREAU. L'atelier des élèves de David. (*Musée du Louvre*).

1814. Intérêt documentaire pour l'étude de la pédagogie davidienne : dessin et peinture d'académies d'après le modèle nu, qui a pris une pose antique avec des oppositions de membres. Mais intérêt artistique d'une œuvre presque hollandaise en plein davidisme, par la vérité familière, le goût des intérieurs, et surtout le parti d'éclairage. *Photo Bulloz.*

fond, juste en face. Alors on voit se découper dans l'encadrement une petite vision baignée de plein air, par exemple un coin frais des quais de la Seine. Qu'un effet lumineux devienne le principe générateur de la composition, voilà la nouveauté.

C'est celle du plus grand de ces petits-maîtres, Gra-

net (1775-1849), un élève de David, mais un disciple de Téniers, dont le maître voulait bien tolérer à l'atelier l'innocente manie en disant avec quelque dédain : « Laissez-le faire, c'est un coloriste. » Or voici le paradoxe : l'élève écoute plus volontiers les leçons de l'atelier même que celles du Maître. Car l'atelier de David, c'est alors le vieux couvent désaffecté des Feuillants. Pendant que David et ses disciples, installés dans ce passé monacal, trouvent moyen d'y évoquer des palais à colonnes, sans le regarder ni le voir, il plante son chevalet sous les arcades, évoque la promenade feutrée des religieux, et surtout ouvre son cœur, ses yeux, à une poésie très pénétrante pour qui a le sens du passé : celle des cloîtres. Silence pieux, rythme des arcs autour du carré de lumière, rais d'ombre et de clarté projetés sur les dalles par l'alternance des baies et des piliers. L'original que ses camarades appellent le Moine est là, épiant les fantaisies de l'heure, car c'est un luministe. En Italie comme en France, il dessine ou brosse des paysages dont les valeurs délicates annoncent Corot, tout simplement. Il est le premier à nous donner en toute simplicité de cœur des impressions d'Italie, surtout de la vieille Italie monastique. Cloîtres, réfectoires, chapitres, ont la vie de l'âme par la grâce des jeux de lumière, et tout en restant précis. Pour les avoir plus marqués il descend même dans les plus prestigieux souterrains que l'humanité connaisse, les Catacombes. Le premier il en suit la poésie oppressante : il capte la flèche d'or qui pénètre par le soupirail et transperce l'ombre sépulcrale qu'elle réduit en poudroiement. Les critiques l'accusent de tirer des coups de pistolet dans une cave, nous dirions aujourd'hui de faire jaillir l'éclair du magnésium. S'il s'agit d'un intérieur familier il perçoit finement la multiple magie qu'un

rectangle de clarté, la fenêtre, verse sur les gens et les choses : c'est la prémisse d'où procède tout le tableau. Aussi cet art tourné vers le dedans n'a pas d'éclat : il est discret, voilé, volontiers gris ou bure comme un froc de capucin. Il modèle par les valeurs, et s'il manque

Fig. 21. — GRANET. La salle d'asile.
(*Musée d'Aix*).

1844. Elève de David qui s'est évadé vers le genre, vers le paysage, et vers les « intérieurs ». Luministe qui a vu Teniers, Van Ostade, et cherche les effets d'éclairage près de la fenêtre. Sentiment du Moyen Age monastique (Granet en capucin). Beau peintre de l'effet, par des valeurs de gris et de brun. *Photo Bulloz.*

de la correction des formes, il a l'effet. Grand dommage qu'il ait noirci ! En marge de l'art davidien comme du Romantisme véhément, Granet va, côte à côte avec Forbin, son petit chemin d'initiateur (fig. 21 et 22). Quand il meurt en 1849, François Bonvin a trente-deux ans : c'est son exemple qui l'a formé.

Autour de l'académisme davidien, le Genre, on le voit, ne fait ses réserves qu'à demi-mot, presque à mi-voix. Mais voici que la peinture française hausse le ton. Deux grands artistes, portés vers les grands sujets et les grands tableaux, comme David lui-même, donnent à la réaction fatale ce qui lui manquait pour conquérir le public affranchi et scandaliser l'autre : l'éclat, la force, l'intensité. Voici enfin les vrais précurseurs du Romantisme.

Spontanément tous les deux font écho à la réalité contemporaine, ardente et tumultueuse. Ils ne la transposent plus : elle est bien trop belle. C'est le sentiment de celui même qui contribue le plus à la faire : l'Empereur. Devant le Léonidas aux Thermopyles, de David, il s'étonnait qu'en fait de bravoure on eut l'idée d'aller fouiller un passé archi-millénaire. Ils ont la vision épique ou tragique de la vie, et le frisson des grandes choses.

C'est que leur sensibilité est largement ouverte, et véhémente. Voici enfin l'émotion, l'émotion sacrée, qu'on ne perçoit chez David que deux ou trois fois pendant la Terreur. Voici la flamme qui brûle les poètes. David était contracté? Chez eux il y a du chaleureux, du spontané, même avec la science la plus réfléchie. Ils nous rendent ce qui donne à l'humanité le sentiment heureux d'exister, le mouvement, qui est la vie. Tempéraments généreux qui se dépensent et se déploient, avides de sport, surtout du cheval. Ils s'épanouissent dans l'odeur du cuir. Avec des façons cavalières ils mènent la vie un peu à la hussarde : têtes vives, âmes passionnées, généreuses, et, comme il arrive en pareil cas, malheureux. Aussi leur art s'ébroue et secoue la bride. Car tout cela, c'est du dessin et de la couleur. Cette ardeur de vivre, c'est le mouvement brusqué, c'est la sonorité du ton. Toutes les bonnes disciplines classiques, ils les gardent :

car on n'est révolutionnaire qu'en usant autrement des anciennes. Mais ce ne sont plus celles de David. Foin des règles compassées, de la correction officielle et froide ! La ligne s'évanouit ou s'accidente, la forme bouge. Leurs

Fig. 22. — GRANET. Intérieur de couvent.
(*Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris*).

Cloître, crypte ou catacombe, c'est toujours recherche des jeux silencieux de la lumière et de l'ombre chez un élève de David qui s'est évadé de l'étroite esthétique davidienne vers une poésie plus suggestive, celle des « valeurs ». *Photo Bulloz.*

tableaux sont tout frémissants d'action, riches de « pittoresque », vibrants de coloris. La couleur anglaise vient donner à la nôtre la chaleur du timbre. Elle avait séduit la jeunesse de David, réchauffé les portraits de Gérard. Voici qu'elle envoie à Gros, à Géricault, quelques-unes de ses riches résonances et sa facture large. L'influence

anglaise favorise notre pré-Romantisme avant la complicité éclatante qu'elle va apporter à Delacroix et aux paysagistes de 1830. La fougue, qui emportait l'art de Fragonard à des violences démoniaques, était tombée,

Fig. 23. — DAVID. Le général bonaparte.
(*Collection Bassano*).

1798. Ebauché en trois heures. Art direct et franc d'un réaliste-né; et si concentré que ce simple portrait nous fait presque assister à l'élaboration d'un monde dans la pensée d'un surhomme. *Photo Bulloz.*

matée par la discipline de fer de David ou énervée par la mollesse des davidiens : la voici qui renaît par la grâce du génie, complice des événements. Il ne faut pas croire, en effet que Gros et Géricault ne soient que deux individus d'élite. Les artistes ne comptent dans l'Histoire que lorsqu'ils marquent les étapes de l'Art en marche. Ceux-ci ne sont grands que parce qu'ils dégagent, puis exaltent,

les aspirations latentes que David n'avait pas aperçues.

Et pourtant Gros est élève de David : élève infidèle, mais finalement repentant. Au milieu même de ses infidélités il cherche à sa façon le grand style : attitudes et

Fig. 24. — GROS. BONAPARTE A ARCOLE.
(*Musée du Louvre*).

1798. Etude peinte à Milan pour le portrait de Versailles. Art antidavidien : vertu dynamique, ambiance et atmosphère autour du portrait, suggestion de la foule entraînée, facture véhémente et large. Pré-Romantisme. *Photo Alinari.*

gestes sont gratuitement héroïsés, les personnages prennent des airs avantageux, la composition garde toujours de l'apparat. On sait bien que cette société de parvenus est un peu ainsi : elle manque de simplicité et de goût. Mais Gros insiste sur leur rhétorique naturelle. La cambrure du colonel Sarlovèze défiant les Autrichiens n'est pas moins oratoire que le geste horizontal des Horaces.

Pris entre la doctrine de l'École et son tempérament, ce fils prodigue finit par revenir au dogme, rouvre son Plutarque comme un fidèle son vieux paroissien, rejoint les Grecs et les Romains, s'efforce à la sainte « pureté », à la correction, et il meurt de les avoir jadis trahis. Tout le drame de l'époque dans une vie d'artiste. Quel témoignage sur la force d'emprise de David !

Mais l'avenir ne veut retenir de lui que ce qui est bien lui : sa puissance de vie. En pleine hégémonie davidienne il est saisi par la beauté de l'Empire. David aussi. Mais David n'en célèbre que les cérémonies solennelles, Gros l'épopée vivante. En son cœur comme en sa personne sanglée, bottée et chevelue, il y a de la force, de l'abondance, du déploiement. Généraux de grande allure et chamarrés, pelisses et brandebourgs, shakos et kolbachs, voici dans notre art, pour la première fois, le goût du panache et la poésie « enlevée » de l'uniforme. Et quels uniformes, qu'il faut brosser largement, à la hussarde, dans un coloris généreux ! Dans le Sarlovèze au dolman rouge et or il n'y a pas seulement le flambant de l'officier d'Empire ; il y a l'éclat vif et frais des portraits anglais, dont Gros a été ébloui. Avec ceux de Gérard, c'est notre revanche du blocus. Et autour des protagonistes voici les races exotiques, Turcs, Arabes, Lithuaniens, un peu forcés et monotonement répétés, mais nouveauté considérable, puisque depuis les fantaisies orientales de notre XVIII^e^ siècle elle nous ramène la vérité ethnique, étrangère et étrange. Et sur ces types, des oripeaux inédits : autant de taches vibrantes. Et sous ces personnages des chevaux qui ne descendent pas du Parthénon, trop hennissants et caracolants peut-être, mais vrais encore, étudiés sur le vif par un connaisseur qui les pratiquait.

Et le mouvement emporte choses et gens. Même quand il n'y a qu'un seul personnage, même quand il n'est lui-même qu'en buste! Bonaparte s'avance sur le pont d'Arcole : il n'est vu qu'à mi-corps, mais toute sa personne

Fig. 25. — GROS. Bonaparte visitant les pestiferés de Jaffa. (*Musée du Louvre*).

1804. Art débordant de nouveautés. Sens merveilleux de l'effet par les contrastes. Enthousiasme et pitié, Orient et Europe, soleil oriental du patio et ombre putride du portique-hôpital, lividités de l'agonie et magnificences chamarrées. Souvenir du Jugement Dernier de Michel-Ange, couleur expressive dans une tonalité sombre qui dramatise.

Photo Alinari.

surgit dans notre imagination entraînée par l'élan, et derrière lui nous sentons toute l'armée qu'à son tour il entraîne ; et tout passe dans le vent qui gonfle le drapeau (fig. 24). Voici un art qui ne définit pas, mais qui suggère! C'est la marque du meilleur. L'art davidien se bornait à définir. Il va sans dire que Gros a le don de la foule.

Un peu trop ordonnée encore dans la recherche des contrastes vigoureux. A Jaffa, au groupe étincelant des généraux s'opposent trop visiblement les cadavres livides. Autour de la jeunesse et de la gloire, les pestiférés, « vus » d'après des souvenirs personnels de la peste de Gênes ; près de la cour de la mosquée inondée de soleil rampent des ombres bolonaises chargées de contagion (fig. 25) : un patio et une morgue! A Eylau, au splendide cortège impérial fait repoussoir l'horreur du champ de bataille, où les blessés gisent en tas pour la première fois. Le crépuscule et l'humidité glacée de l'hiver russe enveloppent, avec la fumée des incendies, la neige sanglante où dorment les tués. C'est la mort, c'est l'agonie, et aussi le soir ; et il fait froid (fig. 26). Ainsi, cet art frappe fort, à coups de contrastes qui sautent aux yeux. Mais il unifie tout par cette chose presque neuve au XIX^e^ siècle : l'impression générale. Il y a maintenant un milieu, qui n'est pas qu'un décor. Autour de la scène humaine un souffle passe et l'air circule. L'endroit, le climat, l'heure et l'action, ne font plus qu'un.

Aussi la composition n'est-elle plus figée, mais remuée de remous. Le dessin passionné, déjà écrasé sous la touche, saisit le geste vif, ose pour le cadavre de violents raccourcis, à ravir d'aise Michel-Ange, les Secentistes et Rubens. Sur toutes ces audaces une matière empâtée, non l'éternel lissage, et un coloris expressif. Déjà ! Il sait se souvenir à-propos des maîtres prestigieux de la lumière et de l'ombre, de Rubens et de Caravage, même des anglais. Les lividités bleuâtres des pestiférés vont « gagner » dans la peinture romantique comme une précieuse gangrène. Il n'a même pas manqué à Gros les audaces les plus lyriques de la vision. Le cheval isabelle de l'Empereur à Eylau, qui au Louvre retient si bien

la lumière du soir, précède tel cheval rose d'une autre bataille à laquelle va nous convier le Romantisme. Cet élève de David, mais un élève renégat, est donc un beau précurseur. Sans les Pestiférés de Jaffa nous n'aurions

Fig. 26. — GROS. Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau. Fragment (*Musée du Louvre*).

1808. Gros réaliste : les premiers cadavres qui ne soient pas des poses d'atelier; un groupe qui paraît improvisé par la mort, non composé par le peintre. — Gros coloriste : le vert sale des uniformes dans la neige sale et rougie. — Gros romantique : le sens de la douleur, du milieu, et de l'heure. *Photo Giraudon.*

ni le Radeau de Géricault, ni les Massacres de Scio de Delacroix.

Seulement ceux-ci dépassent celui-là. Il est admirable que ces trois artistes marquent chacun une étape nouvelle de la peinture française vers la libération. Car enfin Gros est encore empêtré d'un faux classicisme, et à la fin il tombe de contrition aux genoux de David. Géricault est

plus affranchi. Non qu'il n'accueille la tradition : il n'est pas de grand artiste sans cet appui sûr, et le Radeau de la Méduse prouve ce qu'on peut mettre d'ordre dans la « passion ». Mais il est classique à la façon de Poussin, non de David. Ici encore la révolution n'est que la reprise d'une tradition plus ancienne. Cette fois c'est la rupture de parti-pris avec le milieu compassé de l'École, et celui qui la bouscule ainsi est un des jeunes hommes les plus personnels de la génération inquiète qui voit s'effondrer l'Empire et brûle à toutes les ardeurs sa force inemployée. Une vie violente, emportée aux extrêmes. Trois passions : la femme, la peinture, le cheval. Centaure impétueux, il meurt à trente-trois ans d'une chute, les reins déchirés. A côté de ce destin romantique la vie de Gros, en dépit de son suicide, n'est que cavalcade et bohème de rapin.

Tout de suite on devine quel sera son génie : épique et puissant. En Italie il a sa façon de comprendre la grande leçon de Rome. Comme tous il laisse monter en lui les vieux mythes qui émanent du sol antique; mais il les voit doués de la robustesse de Michel-Ange et de l'universelle ampleur romaine. Alors son génie plastique les exalte. La ville des marbres lui fait une vision de sculpteur. En lavis relevés de gouache, par grands plans qui font la masse, il couche sa Léda, fille de la Nuit du tombeau des Médicis. L'Homme domptant un taureau nous rend la grandeur superbe des groupes mithriaques. Surtout, Rome lui donne le sentiment grandiose du corps humain et du cheval. La Course des Barberi n'est qu'une scène de la rue, mais par la force de la synthèse et la souveraineté de la forme, il l'élève au plan de la vie supérieure. Hommes et chevaux résument les deux caractères qui font la grandeur du monde ancien, tel que l'avait aperçu Michel-Ange : l'exaltation héroïque et la puissance constructive,

magnifiquement déployées (fig. 27). Nous voici loin de David, en présence, cette fois, du classicisme vrai.

Géricault est donc armé quand il rentre en France (1818). A quoi bon maintenant l'embrigader de force dans l'une des deux équipes qui vont se partager l'art français :

Fig. 27. — GÉRICAULT. Cheval arrêté par des esclaves. (*Musée de Rouen*).

A Rome, 1816. Étude pour la « Course des chevaux libres ». La grande leçon de Rome : sens plastique de peintre-sculpteur, transposition d'une scène de la rue en fierté héroïque et épique, influence de Michel-Ange dans la vision de la forme. *Photo Bulloz.*

romantique ou réaliste? Son fier génie se cabre sous la bride des scholastiques. Réaliste? Sans doute, et qui laisse dans ses œuvres, bien plus que David, la forte vertu de la documentation, qu'il va prendre devant les noyés de la Morgue et les cadavres de l'hôpital. Il se paie le plaisir de surprendre à la Salpêtrière des fous célèbres (fig. 28). Toutes les hideurs humaines retiennent ce regard résolu. Mais plus que ces exceptions vaut sa vision

nouvelle du cheval. Celui de Gros restait encore un peu un « coursier ». C'est Géricault qui découvre le cheval moderne. Structure, robe, mouvement, tout lui en est devenu familier durant ses courses dans le vent sur les

Fig. 28. — GERICAULT. La folle.
(*Musée de Lyon*).

Curiosité des êtres exceptionnels, analogue à celle de Fr. Hals et de Velasquez, chez un artiste qui inaugure à certains égards le « Réalisme » et s'exprime, comme les « réalistes » du XVII[e] siècle, en tons sombres largement et vivement posés. *Photo Giraudon.*

hauteurs solitaires de Montmartre. Alors, ce sont ces études ardentes : gros rouliers qui remuent leurs larges croupes sur les routes défoncées; dans les écuries de maîtres fines croupes juxtaposées où jouent les reflets, et montées sur pattes nerveuses. Bai, pie, blanc pommelé, alezan, il y voit courir des moires nuancées et l'ondulation des vagues. Le pays d'élection des courses, l'Angleterre, affine

encore sa vision, d'autant plus qu'elle met à son service une technique qui va prêter à la peinture française ses teintes légères et transparentes : la limpide aquarelle. Sur les formes chevalines il la fait aller et venir en clartés

Fig. 29. — GÉRICAULT. Course de chevaux a epsom.
(*Musée du Louvre*).

A Londres en 1821. La leçon de l'Angleterre : passion des courses (le cheval en action), vert humide de la pelouse anglaise, sens anglais de l'atmosphère et des ciels chargés où se détachent des notes vives comme des touches d'aquarelle. *Photo Bulloz.*

mouvantes qu'il renforce de gouache. Et puis, l'art anglais lui apprend la notation rapide selon l'heure et l'atmosphère, le coloris frais et l'effet. Alors il fixe (sans l'arrêter) la Course d'Epsom (fig. 29). Cette notation du galop est périmée, mais des « robes » aux méplats luisants filent sur le vert velouté de la pelouse anglaise, imprégné d'humidité sous la vapeur d'eau du ciel anglais. Les casaques

des jockeys y éclatent comme des fleurs. Dans le culte du cheval il accompagne Carle Vernet, précède Delacroix et Dedreux Dorcy, Constantin Guys et Degas. A une époque où le cheval est comme la moitié de la personne

Fig. 30. — GÉRICAULT. Le radeau de la méduse.
(*Musée du Louvre*).

1819. Préromantisme qui se complaît dans la tempête, la souffrance et l'agonie, mais sacrifie encore à la tradition : il subordonne les éléments au drame humain, compose en pyramide, mêle des réminiscences de Michel-Ange à l'étude de Gros et à celle de la nature, observée à l'hôpital. Peinture plastique, qui laisse contracté en saillies le muscle des cadavres, fait de l'athlétisme jusque dans l'agonie, et éclaire d'un jour de soupirail une scène de plein air, avec de grandes ombres lourdes, comme les bolonais. *Photo Alinari.*

humaine, le premier il scelle l'union de la monture et du cavalier. Voilà comment, si la vie lui eût fait crédit, ce décisif qui allait droit au vrai, eût fait le Réalisme, avant Courbet.

Seulement, son « réalisme » est expressif et violent. Le Romantisme bout en lui. Ces chevaux se cabrent ou se

mordent, et près d'eux ou sur eux, avant Delacroix, il déchaîne les fauves. Le réel est spontanément magnifié par deux des qualités qui font le poète : la puissance d'émotion et le goût monumental de la forme humaine.

Fig. 31. — GÉRICAULT. Le four a platre.
(*Musée du Louvre*).

Des dernières années, vers 1823. Tableau sans agrément mais de haute portée. Un des premiers paysages du XIXe siècle, qui a en lui-même sa vertu émotive, sans épisode humain. Paysage solitaire de Montmartre d'où se dégage une tristesse que les tons brunâtres et la vigueur de la touche accentuent encore ; où le nuage de poussière met même une note de drame. Vision à la Constable. *Cl. Archives phot.*

L'affaire Fualdès ne fut en réalité qu'un hideux assassinat : dans ses dessins aux nus puissants elle prend l'ampleur du drame des Atrides. C'est que d'une part cet art dégage la beauté de la souffrance, fixe une vision tragique de la vie. Géricault commence à vingt-trois ans par le Cuirassier blessé (1814) que l'émotion rend incorrect, et finit par l'Épave. Entre les deux, le Radeau de la Mé-

duse (fig. 30) ballotte sur la mer déchaînée toute la détresse humaine, dont le sentiment s'exalte au souvenir des damnés de Michel-Ange, des effets du Caravage, des Pestiférés de Gros et des moribonds d'hôpital. D'autre part le dessin toujours tumultueux condense la masse et fait le relief. Toujours le corps est modelé dans son volume, sans partir du contour : dessin de sculpteur-né, qui a modelé et même taillé. Nous connaissons de lui des sculptures sommaires et puissantes qu'on dirait épannelées par un de nos « synthétistes » d'aujourd'hui. Devant ces groupes plastiques on pense irrésistiblement à Barye, qui de son côté fut peintre. Voilà pourquoi les moribonds de la Méduse ont des muscles saillants et fermes comme ceux d'athlètes en forme. Et pour servir cette plastique mouvementée, un coloris contraire au dogme de l'École : en pleine pâte, même dans les ombres, qui restent bouchées. Ce n'est pas du tout que ce « pâtissier » ait choisi sa facture : elle est la projection spontanée de son génie dramatique, hanté des peintres brutaux et magnifiques. Il marque le retour aux puissants baroques qui l'ont envoûté à Rome. Comme le Guerchin et le Caravage il peint sombre, assure même à Robert-Fleury que « plus un tableau est noir, mieux il vaut ». Même une scène de plein air, une tempête sur mer, il l'éclaire par un jour de soupirail, se décide en toute circonstance par grands effets de lumières et d'ombres comme notre Jouvenet et brosse avec emportement un peu comme Franz Hals. A Rembrandt même il doit quelque chose. Il admire Rubens. On comprend que Barye, Delacroix, Courbet, l'aient chéri. Que de nouveautés ! et grosses elles-mêmes d'un avenir tout près d'éclater (fig. 31).

Quand Géricault meurt en 1824 la Peinture française, un instant prisonnière du Davidisme, a osé de tous côtés bien des évasions. Elle a découvert un autre Passé et le Pré-

sent, c'est-à-dire des mondes où la vie humaine a un autre goût, l'émotion une vertu directe, les choses extérieures, même les plus menues, un prix infini. Le dessin y a une autre allure, la couleur plus d'expression ou d'effet, le drame perpétuel du clair et du sombre plus de pathétique. Comme au XVIII[e] siècle qu'elle rejoint par-dessus l'interrègne davidien, ou même en poussant plus loin des curiosités que David lui-même avait eues mais n'avouait pas, elle regarde avidement au delà de nos frontières du nord, vers la Flandre, vers la Hollande, vers l'Angleterre. Décidément la vision pittoresque que les Français ont maintenant de l'Univers n'est plus la même.

DEUXIÈME PARTIE

Le Romantisme.

CHAPITRE PREMIER

LES TENDANCES ET L'ESPRIT

En 1825 David meurt désespéré : il se savait vaincu. Cependant aucun de ceux qui avaient desserré son étreinte, pas même Gros ni Géricault, n'apportait encore la vraie délivrance. Gros avait renié ses audaces, et la mort avait vite intercepté celles de Géricault. L'art français reste encore incertain, et le public n'a même pas le sentiment de la désorganisation silencieuse, mais profonde, qui s'accomplit dans l'idéal davidien, lorsqu'en 1822 éclate au Salon l'œuvre décisive : Énée et Virgile aux Enfers (fig. 39), de Delacroix. Œuvre proprement « infernale ». Sujet, dessin, coloris, toute l'atmosphère est rapportée des régions souterraines que Dante et l'art chrétien du moyen âge avaient hantées, mais dont les davidiens comme l'antiquité s'étaient détournés avec horreur. Sa force volcanique fait exploser la Révolution. Alors, c'est la grande bataille du goût, qui dure encore sous d'autres formes et d'autres noms. Elle durera toujours. On se bat dans le monde entre classiques et romantiques, entre « homéristes » et

shakespeariens, traditionalistes et révolutionnaires. On se bat dans la Presse, où la critique d'art rajeunie va bientôt, avec Jal, Thoré-Burger, Silvestre et Baudelaire, reviser toute l'esthétique de la peinture. On se bat surtout aux Salons de 1822, 1824, 1827, 1831, où s'affrontent les œuvres ennemies. Au dernier Salon le Romantisme chante victoire; c'est aussi l'année qui suit la Révolution sœur, qui n'était que politique mais que l'on crut sociale : 1830. Époque jeune jusqu'à la puérilité, à la fois passionnée et ingénue, fiévreuse et fraîche, toujours féconde. Cette « Jeune-France » est une aurore dont le soir continue toujours : elle porte en elle la première lueur de toutes les Écoles que le XIX^e^ et même le XX^e^ siècle vont voir briller et s'éteindre.

C'est que le Romantisme est avant tout une manière d'être, à la fois commune et outrée. Antérieure à Delacroix puisqu'elle est humaine, elle s'exaspère en ce moment, à l'heure fatale qu'avait fixée le rythme des actions et réactions. Les lettres, la mode, les mœurs, en sont affectées comme l'Art et tous les arts. On vit en pensée dans un monde tragique. Entre « terre et ciel » on souffre la « damnation ». Ni Deveria, ni Musset, ni Nanteuil, ne distinguent nettement entre l'art et la vie. Même dans l'existence normale on porte une exaltation qui la transfigure : on a soif d'enthousiasme. L'indiscipline de l'esprit et du cœur est leur loi intérieure; frapper fort sur les yeux et la sensibilité des autres, leur programme. Un tableau d'histoire romantique est une dramaturgie. Le Davidisme canalisait les énergies, le Romantisme les déploie. Le satanisme même et le démoniaque hantent l'imagination morbide de Louis Boulanger et de Delacroix, comme celle de Musset et de Th. Gauthier. La vie et l'art, jusqu'ici bourgeoisement sages, sont violemment désaxés.

C'est dire que le Romantisme est une revanche de la sensibilité sur la raison raisonnante des davidiens. Les conséquences sont immédiates et insondables. Pas de doctrine formelle; aucun des romantiques n'a défini le Romantisme : on le vit. On ne définit pas un orage. D'ailleurs, en dehors de Delacroix, en qui il s'est incarné tout entier, il est aussi divers que les individus. A prendre pourtant les grandes œuvres on peut parvenir à saisir son intime esprit.

N'exagérons pas leur rage révolutionnaire. La rage du style aussi les prend souvent. Au pays de Descartes ordre et méthode ne perdent jamais leurs droits : ils scandent jusqu'aux emportements de la passion. Parfois le voyage d'Italie les assagit. Decamps, Marilhat, Cabat, finissent en classiques. Corot n'oubliera jamais l'air de flûte qu'il a entendu sur la terre antique. Alors ils accueillent les « pasteurs » ou bien intellectualisent leur art, simplifient les lignes, donnent du large aux plans, bref oublient la dionysie pour sacrifier à Apollon dieu du Rythme. Même quand ils ne vont pas en Italie, la grandeur simple et sobre leur en impose. L'art de Millet est aussi serré, aussi dense, que celui de Poussin. En définitive, tous ces romantiques ont une discipline secrète, celle que leur commande le caractère de leur génie. Leur composition se soumet, strictement, au mot d'ordre du sentiment ou de l'effet. Decamps compose presque géométriquement, par intersections de rais de lumière. L'échantillonnage de Diaz a sa loi. Quant à Delacroix, son art est le plus fortement organisé qui soit, et l'on ne peut concevoir un autre rythme aux figures passionnées de Dante et de Virgile ni un autre rapport entre elles, leur coloris, et l'atmosphère de cet Enfer. Mais cette organisation est intérieure et propre à chaque tableau : l'artiste la crée chaque fois.

La règle qu'il faut briser, c'est celle qui s'impose du dehors à l'Art et à l'artiste. Celles du classicisme d'ancien Régime avaient disparu avec l'Académie royale tuée par David, celles de l'École de David sont balayées par le vent de la « Liberté ». Il n'y en a plus qu'une : n'écouter que soi, c'est-à-dire son propre émoi, peindre selon sa vision ou son cœur. Le Romantisme, c'est le culte de la personnalité. Or, voilà qui est grave. A ce régime le lyrisme jaillit, mais le vieux métier se désagrège. L'art, tout individuel, bouscule la grammaire et la syntaxe traditionnelles arrêtées par l'expérience des siècles. On ne croit plus du tout (sauf Delacroix) que pour être un grand peintre il soit nécessaire d'être un maître ouvrier. On supporte impatiemment l'initiation comme une contrainte, parce qu'on veut travailler « de génie ». C'est la mort du système classique, qui était une armature, donc une sauvegarde autant qu'une gêne. Ni Diaz, ni Isabey, ni Boulanger ne savent « dessiner ». Diaz, qui n'a même pas appris, ne parvient pas à camper un personnage, et dans ses moments de franchise regrette de n'avoir pas pioché le métier, tout bonnement et comme tout le monde, à l'École des Beaux-Arts. En conséquence il triche, commence par faire des moines en robe et capuchon pour se dispenser de l'anatomie, puis noie les indécisions du dessin dans les résonances de la couleur. Corot avoue son goût pour la gaucherie, qui est pour lui le spontané. Mais si la fantaisie personnelle est féconde, elle a ses risques : l'anarchie. De celle dont nous affectons de souffrir le Romantisme orgueilleux porte la responsabilité première.

Et lui-même tout le premier en supporte les conséquences. Tout tableau romantique, même chez Delacroix, le grand consciencieux, les Massacres de Scio (fig. 40), le Pâtre blessé dans la Campagne romaine (fig. 86) ; l'Assas-

sinat de l'évêque de Liége (fig. 32), donne l'impression de l'inachevé. En vérité il ne l'est pas. Mais il a beau être fortement organisé, on n'y sent ni la joie de la création ni celle de la plénitude définitive. On sent que l'artiste y reste au-dessous de son rêve. Ce sont eux ou leurs frères en Lettres qui ont magnifié les douloureuses images de « La Coupe et les lèvres » et de Mazeppa. Et eux-mêmes s'avouent toujours insatisfaits. Dans son « Journal » confidentiel Delacroix donne chacune de ses compositions comme une défaite, Decamps ne dissimule pas son perpétuel découragement; Rousseau, inquiet, revient inlassablement sur sa toile; et devant son bas-relief auquel il laisse l'aspect de maquette Préault s'écrie : « Je ne suis pas pour le fini, mais pour l'infini! » Ils ont à la fois l'horreur du trop réalisé et le désespoir de ne pas étreindre le but. Double contraste avec Ingres et les Ingristes. Delacroix reproche à Ingres son préjugé de la finissure qui conduit à la froideur. Mais le dogme des sacrifices nécessaires aboutit vite au culte de l'ébauche. Si la suggestion a son esthétique, qui est émouvante, elle a ses risques : le malaise secret du public. L'air d'esquisse séduira les Impressionnistes, et nous-mêmes au XX^e^ siècle. Et sans doute il est une pudeur de poète qui ne veut pas emprisonner dans les mailles serrées d'un filet la poésie flottante des choses. Mais c'est aussi cette arrière-pensée que parfaire c'est fausser. Devant la Nature surtout il n'y aura d'exactitude que dans un certain inexprimé et de sincérité que dans le primesaut de l'impression.

Malgré tout, et par cela même, le Romantisme nous apporte ce qui manquait à l'art classique : le sens du Mystère. Dans ses sujets il remue de l'âme. Et puis, bousculant les règles du métier et les vieux canons de la beauté, il supprime le contour, qui définit, secoue la

forme qui cristallise, laisse parler la couleur, dont la vertu expressive est, comme la musique, riche de résonances lointaines. Il ne définit pas, il révèle. Alors, des œuvres comme la Barque de don Duan sur la mer, de

Fig. 32. — DELACROIX. Assassinat de l'évêque de Liége. (*Collection Tauber*).

Salon de 1831. Inspiration d'un texte littéraire : Walter Scott. Obsession romantique du Moyen Age, qu'ils voient toujours ténébreux et sanglant. Un parti de lumière organise la composition, dont le « motif » est la nappe éblouissante. Art suggestif, qui par son seul langage pittoresque trahit un drame, avant même qu'on connaisse le sujet.

Photo Bulloz.

Delacroix, la Bataille des Cimbres (fig. 30), les sombres lacs de cratères où Decamps semble esquisser, vaguement, la barque de Genesareth (fig. 35) et la fuite d'un Imperator, la boutique balzacienne de l'Antiquaire, de Roqueplan, où « le Destin dort dans la pénombre », ont une puissance

de suggestion qui déborde le sujet jusqu'à l'au-delà. La technique romantique traduit un sentiment nouveau qui peut aller jusqu'à l'angoisse. Ils savent que la vision trop précise est inadéquate à l'âme et au monde.

Pourtant, à défaut de règles, le Romantisme obéit à des tendances communes. Les sujets? Il a secrètement l'appétit des sujets modernes, et c'est lui-même qui prépare le « Réalisme » dont il mourra. Mais il est avant tout la religion du Passé, tout comme l'art antiquisant. Peu importe pour le moment que ce soit un passé nouveau. A son tour il se penche sur la poussière des siècles. Dans une nostalgie presque maladive il veut ressusciter l'aspect et l'âme des civilisations défuntes. Delacroix ne fait que cela. Les petits-maîtres eux-mêmes ont la secrète ambition des grands sujets pour lesquels ils ne sont pas faits. On connaît bien ce cas psychologique, qui est perpétuel. Mais le leur est particulièrement intéressant, parce que des menus détails de l'existence il nous ramène à ce qui est l'obsession du Romantisme : écouter les gémissements de l'âme ou les craquements des mondes. L'avantage (et il est discutable) c'est que le sens historique pénètre dans l'art. Le souci de percevoir des différences dans le bloc énorme du passé, cela s'appelle d'un nom désormais fameux : la couleur locale. Bien inexacte encore, plaisante même parfois, non seulement par ses ignorances qui n'ont pas la candeur charmante du Moyen Age, mais parce que l'artiste romantique barbouille malgré lui de sa personnalité tout ce qu'il touche. En fin de compte, quoi qu'il fasse, l'irréalisme reste sa loi : il n'y a pour lui de réel que sa vision intérieure. Mais la conséquence de sa tentative est incalculable, car voici venir, indiscrets jusqu'à l'outrance, le Pittoresque et l'Effet.

L'effet, c'est le séduisant mal moderne, que le Moyen

Age avait peu connu. Et dans l'art moderne même il s'exaspère avec le Romantisme. Le critique complaisant de la nouvelle École, Jal, appelle *L'Évangile de Saint-Effet* cette religion qui cherche à frapper fort sur les

Fig. 33. — SIGALON. Locuste et narcisse essayant des poisons. (*Musée de Nimes*).

1824. Romantisme superficiel d'un évadé de l'atelier de Guérin. Sorcière, serpent, chauve-souris, nocturne fantastique, ne parviennent à dissimuler ni le théâtral de la mise en scène, ni la transposition d'un texte littéraire, ni des réminiscences classiques comme le dramatisme des formes prises à Michel-Ange et le pathétique de la lumière emprunté à Tintoret.

sens. Il n'est même pas besoin de le comparer avec l'art du Moyen Age, qui était la projection spontanée de l'idée ou du sentiment, un art de « repoussé ». L'art de David lui-même, par exemple dans le Marat assassiné, sobre comme le procès-verbal d'un crime, est direct. Mais le Romantisme (sauf peut-être Delacroix) ne se contente pas

de faire impression, il veut faire violence. Et pour cela il force ses moyens, prodigue les contrastes de masses, de mouvements, de coloris, d'ombre et de clarté. C'est un tapage concerté. Ver de terre amoureux d'une étoile, ou simplement valet amoureux d'une reine, et réciproquement; Esmeralda, fleur de grâce, en présence de l'horrible Quasimodo, etc..., c'est la perpétuelle antithèse littéraire. S'il s'agit de dessin, éclairs dans les ténèbres sur les burgs du Rhin, blancs lumineux qui éclatent sur des noirs profonds comme la nuit. En peinture, mise en scène savamment réglée en coups de théâtre, Néron impassible observant les convulsions de l'esclave que Locuste vient d'empoisonner, sous une lune tragique, entre un serpent et un hibou (Sigalon, fig. 33); fulgurances soudaines autour de la Camarde qui emporte la jeune fille morte d'avoir trop aimé le bal (L. Boulanger). Effet, le nègre ténébreux à côté de la blondeur soyeuse de la jeune esclave près du lit de Sardanapale. Effet, le rais de soleil qui coupe en deux les tableaux brûlés de Decamps (fig. 50), le ragoût de sa cuisine, les grumeaux de matière que la brosse d'Eugène Isabey entasse sur la toile (fig. 47 et 48), l'ourlet diapré que Théodore Rousseau pose en relief sur le tronc des chênes pour faire la mousse (fig. 56 et 57). Si dans l'église de campagne les Sonneurs s'agrippent à la corde de la cloche, Decamps les tend plus qu'il ne faut. Chacun de leurs couchers de soleil, surtout chez Rousseau et Ravier, est un cataclysme. Les nuages d'Isabey courent dans le vent plus échevelés qu'on les vit jamais, ses vagues déferlent plus haut que nature, et chez Diaz la branche du vieux chêne se brise toujours en coup de foudre. L'effet affecte aussi bien le chromatisme que la composition. C'est toujours un complot ourdi par un habile arrangeur, qui dramatise la scène à faire. Les

valeurs disparaissent. Même chez le grand passionné, Delacroix, en cherchant bien on trouverait, par exemple dans Dante et Virgile aux Enfers (fig. 39), un art qui réfléchit beaucoup ses violences pour imposer son émotion

Fig. 34. — L. BOULANGER. Le sabbat.
(*Musée Victor-Hugo*).

Outrance frénétique du peintre qui aux yeux du public incarna, plus que Delacroix, le Romantisme. Artiste-suiveur, qui emprunte à Victor Hugo l'idée, aux dessins de Victor Hugo et aux eaux-fortes de Célestin Nanteuil son gothique de vision, au Jugement Dernier de Rubens le motif de la chute en grappes, mais dont le dessin sec et la couleur sans résonances n'arrivent pas à l'horreur sacrée. *Photo H. Laurens.*

Chez Dante cet épisode était un reflet de la réalité brûlante, florentine, avec des cris de haine jaillis du cœur. Chez Delacroix, c'est une œuvre d'art, très voulue, en même temps que très émue, où le pathétique même n'est tout d'abord que l'écho d'une lecture. Il faudra attendre

les élèves d'Ingres pour retrouver quelque chose de la simplicité fraîche des primitifs. Heureusement une restriction s'impose qui emporte tout. Dans le Romantisme le factice même est une sincérité, comme chez les Bolonais. Frapper fort lui est une nécessité, comme à eux, comme à tous ceux qui viennent trop tard dans un monde trop vieux; mais cette nécessité lui est devenue une seconde nature. L'effet lui est plus qu'une esthétique : il est son essence même. Jusque dans ses truculences il tonifie la peinture française, qui s'affadissait chez les Davidiens en exercice d'École dans la froideur marmoréenne ou porcelaineuse.

Or l'effet commande dans une certaine mesure le choix du passé. Celui des romantiques n'est plus l'Antiquité. Non qu'ils renoncent à elle. Tous au contraire ils vont vers elle, avec l'amour d'humanistes invétérés comme Delacroix, qui lui consacre la moitié de son œuvre, surtout dans les deux monuments publics où s'élaborent nos destinées nationales; ou avec la vénération de néophytes comme Diaz. Plusieurs même, Delacroix tout le premier quand il crut la retrouver dans le grave Islam, Decamps et Cabat dans leurs dernières œuvres, se retournent vers sa sérénité et lui demandent le « style » (fig. 35). Mais le plus souvent ils la brûlent de leur propre passion. L'antique statue se met à remuer. La plastique marmoréenne vibre dans la transposition picturale. La font-ils ainsi plus humaine et plus vraie? En tous cas, ils la voient propice à leur génie.

Malgré tout, leur pensée et leur art préfèrent regarder ailleurs. Ici encore, c'en est assez de l'esthétique davidienne. Congé est signifié à tous ces « héros » grecs et romains en casques, cuirasses et cnémides, comme à ces vagues portiques où ils s'avançaient en allures théâtrales.

Or voici qu'avec eux se raréfie le nu, le nu glorieux, qui de la Renaissance à David fut la suprême épreuve de l'art parce qu'il résume la beauté formelle du monde. Le corps humain abdique son style héroïque; il n'est plus que nature et souvent misère. Et tout change en lui, son rythme, sa forme, même sa chair, sa pauvre chair. L'Antiquité élue du Romantisme, c'est d'une part l'Orient

Fig. 35. — DECAMPS. JÉSUS SUR LE LAC DE GÉNÉSARETH.
(*Musée du Louvre*).

Romantisme repentant qui évolue vers les formes grandioses et tranquilles de l'art classique, mais en y éveillant les résonances profondes de la couleur, le sentiment de la solitude, et la poésie tragique du couchant. *Photo Giraudon.*

somptueux et tragique, dont il tire un parti pictural admirable, et d'autre part le « sombre », le « ténébreux » Moyen Age. Impatient de retrouver le vieux génie national, il le cherche d'instinct là où il est né. Hélas! en le ressuscitant il ne cesse de le mutiler, pour le conformer à son rêve.

Tirés de ces profondeurs « mystérieuses », les sujets seront et doivent être pathétiques. Mais il ne s'agit plus du pathétique de théâtre à la Talma : bras jetés en l'air,

coupant l'espace, doigts écartés, grimaces étudiées au miroir ou dans les répertoires de têtes d'expression : tels le geste des Horaces chez David, celui de Phèdre ou de Pyrrhus chez Guérin. Il s'agit du sens de la douleur humaine, de celle qui tord la forme, convulse le visage, assourdit en lamento ou exalte comme un cri les sonorités de la couleur. Grave est la conséquence : plus d'eurythmie, ou plutôt la seule cadence de l'émotion, qui est secrète, inattendue, toujours brisée. C'est l'adieu à la beauté « grecque », qui régnait depuis la Renaissance dans la Peinture d'Histoire, et que le Primatice avait léguée à l'École de l'Académie, celle-ci aux ateliers davidiens. Certes elle revivra avec une saveur nouvelle chez Ingres et ses élèves. De Puvis de Chavannes à M. René Ménard et à nos jeunes archaïsants elle rayonne toujours. Mais le Romantisme la nargue. La beauté n'est plus dans la mélodie, mais dans le caractère. Elle ne doit plus être formelle, mais sentimentale, projetée par l'âme comme un reflet mouvant. De canonique l'art français devient expressif.

Par là encore le Romantisme rejoint le Moyen Age pardessus les trois siècles classiques et l'École de David : non le Moyen Age des cathédrales, non celui de Reims, qui a sur les lèvres, autour des yeux, le sourire qu'éveille la recherche d'un joli mouvement de lumière, le rythme tranquille de ceux qui ont la paix de l'âme et d'ailleurs épousent la sérénité du monument. Le Romantisme, qui ne jure que par la cathédrale, ne semble pas avoir compris l'art grandiose du XIII^e^ siècle. Confusément il entrevoit qu'aucun art ne fut plus classique, classique au point qu'un jour l'Histoire mieux informée révèlera d'intimes affinités de vision entre les « reines » de nos portails et les κόραι du Parthénon. Cet art-là, calme et secret, il le

comprend si peu, que dans le sourire des figures chartraines il discerne la première révolte de la pensée laïque! La sobriété puissante du frontispice de Notre-Dame l'étonne tellement que Victor Hugo et Célestin Nanteuil le

Fig. 36. — DELACROIX. Scènes des massacres de scio (fragment).
(*Musée du Louvre*).

1824. Composition traditionnelle en pyramide, mais émouvante, à base de douleur. Dessin tourmenté et expressif jusqu'à l'incorrection, délibérément. Opposition des tons livides de l'agonie et de la somptuosité du vainqueur. Merveilleux modelé d'après nature de la grecque captive. Dans l'ensemble, une chaude « Orientale ». *Photo Alinari.*

transposent d'instinct dans le XV^e^ siècle. Son Moyen Age est souffrant et sanglant : c'est celui de la fin, qui gémissait dans les Pitiés et les Sépulcres. Au nom de l'âme qui modèle la forme comme au repoussé, Préault tend la main à ces « vieux imagiers », et Delacroix à ceux qui

taillèrent les gisants qu'il a vu dormir sur leurs dalles dans les ruines de l'abbaye de Valmont. L'homme-moyen âge, le nostalgique Elias Wildmanstadius de Théophile Gautier, Célestin Nanteuil, ne connaît que le gothique flamboyant et la truculence de ses gargouilles.

Aussi va-t-on jusqu'au bout dans la recherche de l'expression. Corps ou visage, la beauté peut être incorrecte. Elle peut, elle doit se confondre avec cette incorrection même si celle-ci est voulue par l'émotion et si elle est émouvante. Ce bras de suppliant est mal attaché? Ces yeux de grecque agonisante ou folle sont dessinés de face sur le visage de profil, à l'égyptienne? Il n'importe, ou plutôt c'est tant mieux. Pour la première fois est proclamé le droit de l'artiste à la déformation, pourvu qu'elle jaillisse du cœur. Peindre, non ce qu'on voit mais ce qu'on sent, comme on le sent, voilà ouvert l'avenir indéfini des « nouveautés ». Sur les ruines de la discipline classique, voire académique, c'est le personnalisme sans frein qui se dresse. Tout au fond du Romantisme, littéraire ou artistique, il y a la superstition intransigeante du spontané.

Aussi, plus de composition pseudo-classique : ni pyramider, ni étaler en frise un bas-relief, mais suivre les groupements remués de la vie. Fragonard grappait, David juxtaposait, Delacroix fait des remous. Les fameux trois plans disparaissent, comme dans les Massacres de Scio, en un désordre apparent qui recèle un ordre d'un autre ordre. Le mouvement fiévreux vient bousculer l'art statique de David. L'être humain est désormais saisi dans une action vive, ardente, pour laquelle le dessin se fait libre et heurté. Le « dynamisme » rentre dans notre art en attendant que Ingres et ses disciples ramènent la beauté du calme. Et c'est la perpétuelle alternative de notre art français.

Pour cela il fallait rompre le moule rigide où David

emprisonnait la vie. Là est le grand événement. La peinture était plastique, elle redevient picturale : c'est vraiment peinture de peintre. La nouveauté (sauf le XVIII[e] siècle de Fragonard) a son prix, puisque hier encore Géricault lui-même, poursuivi jusque sur le Radeau de la Méduse (1819) par l'obsession michelangelesque, cherchait l'expression dans la saillie. Même la souffrance des moribonds se projetait en athlétisme. Même dans la mort la contraction musculaire restait! Finis maintenant les empiètements de la statuaire, et cette immense erreur que l'antiquité, dans l'art, n'est qu'un peuple immobile de statues. C'est même la Peinture qui désormais, de Préault ou de Triqueti à Rodin, va prendre empire sur l'art de la forme réelle et concrète. Quant au dessin, le Romantisme a le sien, bien entendu, mais ce n'est ni le contour implacable ni la forme modelée par le trop facile clair-obscur. Il immerge le contour dans la pâte. A la ligne il préfère la tache. C'est même par les ressources du chromatisme, c'est-à-dire par la lumière colorée, qu'il cherche le relief, la plénitude substantielle de la vie. A David, « terreux, morne et sans vie », il jette l'anathème par la bouche de Delacroix : « tu es terre et tu redeviendras terre ».

Après avoir émancipé la couleur, il l'exalte, la glorifie. A son tour elle lui rend ce qu'elle a reçu. C'est elle qui donne l'effet, l'expression du tableau. Aigues-Mortes dans le tableautin de Decamps, est brûlée, fauve, comme léchée par des langues de feu sous un ciel d'incendie. Les couchants de Ravier dans l'émeraude et le saphir sont des apothéoses ou plutôt des dionysies dont le délire obéit à une loi secrète. On ne cherche que l'intensité du ton, dans l'oubli des valeurs, qui sont esprit de finesse. Diaz est même un pur « tachiste », dont l'art consiste à faire valser des couleurs autour d'une dominante. Un peintre qui l'a vu

travailler nous livre son secret : une couleur lui vient à l'esprit, il la jette sur la toile, et tapote tout autour jusqu'à ce que l'ensemble fasse une symphonie qui sera donnée comme un tableau. Jamais les intellectualistes de l'époque précédente ne se seraient avisés d'une telle pratique, impulsive comme l'instinct, mais comme un instinct sûr, qui a sa logique propre. Le plus grand artiste du Romantisme est un peintre, et ce peintre entre les peintres est le plus né des coloristes. Ils réinventent même une couleur précieuse, le cadmium, jaune splendide, que Diaz enthousiaste prône à Dupré.

Matière et touche, leur technique pratique tous les raffinements de la gourmandise. Tandis que Guérin et Girodet lissaient, émaillaient, voici, sous une exécution heurtée, une matière généreuse dont l'abondance même est une délectation. Diaz empâte jusqu'à la truculence, Rousseau empâte et glace, Decamps cuisine ou fait de la chimie; tous, sauf Delacroix, aiment à laisser sur leur palette les chatoyantes salissures du travail : elle reste couverte de couleurs en tas qui sèchent en mottes. Décidément le Romantisme rend à la peinture française la sensualité exaspérée de Fragonard.

Il a d'ailleurs pour l'encourager des modèles persuasifs. Qu'il nourrisse sa volupté des Flamands, des Hollandais, des Italiens du nord, ce n'est là qu'une nouveauté déjà vieille puisqu'elle datait du XVII[e] siècle. Mais il ouvre la peinture française au coloris anglais, libre, large, enlevé par Bonington et Constable en touches fougueuses et liquides. Géricault déjà avait été frappé des portraits. Anglaise est la facture de Decamps. Entre le ténébreux Dante et Virgile et les éclatants Massacres de Scio, il n'y a pas seulement la différence des Enfers à une île grecque de la Méditerranée : il y a la pensée de l'Angleterre, où le

peintre sait que ses confrères délayent leurs couleurs avec le vernis au copal. Il y va en 1825. Il y voit les tons s'aviver au voisinage de la limpide aquarelle. La transparente peinture à l'eau est alors le triomphe des insulaires, pour qui l'eau est l'Élément de la vie. D'Angleterre sa

Fig. 37. — BONINGTON. Versailles.
(*Musée du Louvre*).

1804. La leçon anglaise : leçon d'audace inouïe à l'époque. Ardente esquisse, enlevée en coup de vent par touches larges, dans une peinture qui reste, en pleine epaisseur, fluide et transparente comme une aquarelle. *Photo Giraudon.*

coulée légère arrive chez nous. Sur l'exemple de Bonington tous, Delacroix, Barye, Ravier, E. Isabey, Th. Rousseau, Daumier, s'enivrent de sa fraîcheur humide, de son éclat de fleur. Pourquoi faut-il que sur la toile le bitume, chaud et doré, mais vénéneux, vienne saturer et sursaturer les ombres? Le *Boissy d'Anglas* de Delacroix (Bordeaux), s'enfonce dans des noirceurs craquelées. Pour

illustrer, selon le mot de Jal, « l'Évangile de Saint-Effet », surtout les pages de souffrance, il est toujours là, dans les dessous, prêt à reparaître plus tard en larmes de suie. En laver la peinture française sera le programme hygiénique de l'École du plein-air, l'Impressionnisme.

L'art nouveau est donc un profond sensualisme. L'abstraite intellectualité classique y est obnubilée par le débordement des sensations colorées et la vibration des formes. Sans doute il faut se garder d'une équivoque : l'art de Delacroix est plus qu'un autre œuvre d'intelligence et d'organisation serrée. Mais il organise des sensations, et chargées de matière. Les qualités traditionnelles de l'art français demeurent, mais transposées dans un autre domaine. Le dessin idéogramme qui parlait à l'esprit dans le silence clairet du coloris se perd maintenant dans des résonances qui ébranlent fortement les sens. La peinture romantique fait aux gens à cravate de 1830 l'effet d'une vilaine débauche.

Les gens à cravate avaient tort. Tout cela, pour ceux qui savent, n'était pas absolument nouveau. Les Secentisti, que remua la violence sauvage du Caravage, Magnasco, Mattia Preti le Calabrese..., avaient déjà été secoués de cette fièvre. Seulement, ils l'enveloppaient de tons funèbres. Il n'est même pas sûr que Delacroix tout le premier ne se soit pas souvenu d'eux. Tandis que Ingres et les ingristes remontent jusqu'aux « primitifs », il aime à reconnaître chez les virtuoses passionnés de l'effet, chez les grands baroques, mieux que des modèles : des ancêtres. Dans le Dante et Virgile aux Enfers ce rougeoiement dans du fuligineux, ce manteau ocreux de Virgile, sont des tons qu'ils aimaient. Sur les ombres fangeuses du Styx et plus tard sur les tués de la Barricade, comme sur les Pestiférés de Jaffa, de Gros, et sur les noyés de la Méduse, de

Géricault, pèsent leurs lourds effets. Par le pouvoir de l'effet et le tragique du sentiment le Christ sur la croix serait à sa place sur le maître-autel d'une église baroque de la Rome d'Urbain VIII (fig. 38). Des Italiens aussi

Fig 38. — DELACROIX. Christ en croix.

Salon de 1847. Le sentiment religieux renouvelé par le romantisme, qui renouvela le sens de la douleur. Pathétique de la lumière. Art sincère dans l'effet, tout en oppositions à la façon des bolonais que Delacroix a tant aimés. Le romantisme, retour au baroque.

vigoureux que des Espagnols, et qui goûtent jusqu'au martyre la volupté âpre de la souffrance, quel attrait pour l'officiant des mystères douloureux! Dans le silence de la nuit il confie à son Journal son admiration pour « le plus pathétique peut-être de tous les contempteurs de l'idéal » : le Guerchin. Et notre XVIII[e] siècle l'avait devancé. Des folles « Baigneuses » aux égarés du « Serment d'amour »,

un mouvement frénétique emportait les compositions de Fragonard en même temps que sa facture. Et ses dessins étaient pires que sa peinture. L'Enlèvement des Sabines est un cyclone, l'illustration de Don Quichotte un brouillis de violence démoniaque à côté duquel le « Combat d'un tigre et d'un cavalier » de Delacroix paraît un numéro de cirque. En ce siècle nerveux où tressaillait le dynamisme la ligne disparaît dans sa propre vibration et sous la touche. Tel dessin de Deshayes au Louvre, par exemple la Résurrection de Lazare, est plus impressionnant que n'importe quelle velléité fantastique de Louis Boulanger.

Mais rien ne recommence absolument, et l'originalité du Romantisme reste entière. C'est le tragique de l'inspiration, qui jaillit brûlante de l'âme, l'ardeur du ton, la souveraineté du vrai chromatisme sur les éléments ombre et lumière. Le Romantisme (sauf chez Decamps et Corot) est une éclipse des valeurs. Inutile de le regretter : ce langage simplifié ne convient pas aux grandes choses qu'il a à dire. Pour bien apercevoir sa nouveauté ce n'est pas au passé ancien qu'il faut le comparer, mais à celui qui le précède et l'oppresse encore, l'Académisme issu de David. Élargissement immense de la sensibilité, des horizons extérieurs, de l'art et de la technique, voilà le monde nouveau sur lequel se dresse comme une divinité la *Liberté* frémissante de Delacroix (1831).

CHAPITRE II

L'INCARNATION DU ROMANTISME. — EUGÈNE DELACROIX

Tous les peintres ne réalisent pas ce Romantisme intégral. Sigalon, Saint-Evre, Champmartin, Louis Boulanger, sont trop débiles pour se maintenir aux deux degrés que l'idéal nouveau veut atteindre : l'exaltation et l'intensité. Mais Delacroix, qu'il y a tant de raisons de regarder comme un grand classique d'espèce nouvelle, a toujours apparu comme le Romantisme fait homme. Pourquoi ?

Voici un tempérament fougueux qui crée dans la fièvre, poche la toile, accomplit son œuvre en quelques jours et, le soir, s'affaisse, épuisé. Ce qui n'empêche pas du tout la préparation patiente : elle ne va précisément qu'à déblayer le champ à sa fougue. Si ce romantique travaille « de génie », c'est sur un terrain qu'ont labouré sa pensée, sa documentation savante, et son métier lentement appris, à la manière classique. De multiples études que nous possédons ont préparé le volcanisme infernal qui enveloppe Dante et Virgile sur le marais de Dité (fig. 39) et ce cataclysme qui s'appelle le Bûcher de Sardanapale (1827). Jamais labeur réfléchi et lyrisme dionysiaque n'ont si intimement collaboré. Mais son imagination de visionnaire se crée un univers à elle : le monde réel ne lui est qu'un répertoire de formes qu'immédiatement elle transfigure. Très vite même (1838) l'artiste se passe du modèle, qui gênait sa liberté ; et son œuvre si vivante, si vraisemblable, n'est plus qu'un surnaturalisme. Elle palpite d'une sensibilité exaspérée qui va droit aux sujets de souffrance,

lutte, crime, folie, agonie et mort. Quand on la regarde, dit Baudelaire, « on croit assister à quelque Mystère douloureux ». On devine les conséquences pour le dessin et le coloris. D'autant plus que cette « passion » s'exalte à la lecture des écrivains ardents ou même frénétiques,

Fig. 39. — DELACROIX. DANTE ET VIRGILE AUX ENFERS.
(*Musée du Louvre*).

1822. Survie de l'esprit classique dans la composition, dans la plastique de Virgile, dans les académies d'atelier. Mais explosion du romantisme. Sujet infernal d'inspiration dantesque, sensibilité passionnée, qui s'aide de Michel-Ange (la Nuit et le Jugement Dernier) pour secouer la forme, des bolonais pour trouver le fuligineux, les oppositions dramatiques de lumière et d'ombre, les lividités de la mort, et de Rubens pour obtenir les tons sonores.
Cl. Archives phot.

l'Enfer de Dante, Shakespeare, Byron, le sauvage Romancero, coloré des reflets de Goya. C'est à eux qu'il aime à prendre ses sujets, non dans la vie. On prévoit aisément ce qu'ils seront : des « résonances colorées » d'émotions littéraires. Jamais peinture, sauf celle de Poussin, ne fut davantage une affabulation romanesque; mais sans que

l'art lui-même en souffre, car spontanément ce peintre de race transpose le texte en son langage propre.

Servi par de telles facultés il découvre d'emblée une

Fig. 40. — DELACROIX. Massacres de Scio.
(*Musée du Louvre*).

1824. Explosion du romantisme. Sentiment de la douleur humaine, composition encore pyramidale des deux groupes, mais au milieu trouée émouvante vers l'incendie. Adieu à la beauté « grecque », incorrection expressive du dessin, couleur inspirée qui sait dire le triomphe ou l'agonie, sous la poésie d'un ciel limpide peint avec une technique presque anglaise, inspirée de Constable. *Photo Alinari.*

union étroite entre la figure humaine et les choses. David et Ingres, esprits déterminants, isolateurs, peignent la figure à part, le fond ou le milieu à part; mais autour

d'Hamlet au cimetière le soleil meurt, et la plainte du vent court dans un ciel d'orage; et tout, ambiance physique et morale, et scène, est conçu et comme réalisé en bloc. Delacroix, le Romantisme incarné, ne découpe jamais le réel. L'horreur sacrée de Dante et de Virgile assaillis dans la barque par les damnés se multiplie par l'air fuligineux, par l'eau fangeuse, par les flammes qui rougeoient sur la ville de Dité. Et toutes ces horreurs ont été senties ensemble. Parce qu'il perçoit les relations qui font de l'univers, pour un visuel qui pense, une solidarité totale, chacune de ses œuvres, sentiment, formes, couleur, est une harmonie où tout se tient. Voici que monte dans notre art cette unité enveloppante que le classicisme avait oubliée depuis la mort de Fragonard, mais qui redevient un besoin pour notre sensibilité fraternelle : l'atmosphère.

Aussi, rien de linéaire ni d'artificiellement centrique dans la composition. Dans les Massacres de Scio il y a un trou au milieu, mais par cette échappée on aperçoit l'île heureuse dévastée, et qui brûle : ce trou au centre, c'est l'infini de l'infortune grecque! L'unité de la composition est tout expressive. Comme tout s'enchaîne dans cet art organique, on sait bien ce que sera le dessin. Car Delacroix a son dessin, comme Ingres a son coloris. Mais il n'emprisonne jamais la forme. A quoi bon le linéarisme qui cloisonne le monde? La mélodie de la ligne se perd dans la symphonie des tons, qui sont à la fois couleur et lumière. Et ce dessin qui n'écrit pas va droit à l'essentiel, c'est-à-dire à l'expressif, en négligeant le reste. A quoi bon finir tout également, achever dans le menu détail les pieds et les mains? Tout est dit déjà, et avec force, précisément grâce à ces « sacrifices nécessaires » qui indignent les fidèles de l'ancienne observance. Mais cet art de concentrer, c'est le plus vigoureux des classicismes (fig. 40).

Et pourtant il est convulsif jusqu'au paroxysme. La beauté sereine, à la grecque, telle que l'ont aimée la Renaissance, Poussin, David et Ingres, n'habite pas ce monde tourmenté. Nul n'a plus aimé l'antiquité que Dela-

Fig. 41. — DELACROIX. La justice de trajan.
(*Musée de Rouen*).

1840. L'antiquité classique chez Delacroix. Vue à travers Dante ; non figée en bas-relief, mais bougée, passionnée, exaltée en un tumulte épique où collaborent l'archéologie documentaire, l'obsession de la grandeur impériale romaine, et le faste décoratif de Véronèse. Couleur irréelle, toute suggestive. *Photo Bulloz.*

croix, ses sujets, sa majesté. Mais c'est qu'il ne la voit pas immobile : pour lui la statue descend de son socle, émue, galvanisée. Au Luxembourg, au Palais-Bourbon, Homère, Démosthène, Cicéron, Ovide, Orphée même, bougent comme des hommes, sous le fouet du malheur

ou de la passion. Voir les « anciens » vraiment humains, agissant, souffrant, criant, quelle excentricité vers 1830! Et pourtant on se rapprochait ainsi d'Eschyle, de Scopas, du Laocoon! Désormais il y a une antiquité romantique, et c'est lui qui, en regardant à travers l'Enfer de Dante passer la Justice de Trajan (1840), lui a rendu, avec le mouvement, la vie (fig. 41).

Aussi, plus de belles académies à pose plastique, de canon des proportions, de rotule savamment tournée, mais le pauvre corps tordu par la « passion ». Quant au visage, c'est l'âme qui le modèle, et chacun de ses plans n'est que le repoussé d'un sentiment intérieur. Tant pis si la femme même, même la grecque de Chio, est laide ou paraît telle : la beauté selon l'École n'est qu'un préjugé. Ne sont-ce pas les Grecs qui ont inventé le Silène et sculpté le Socrate au nez camard? Et sur la Beauté nouvelle, vieille comme l'audace grecque, comme le moyen âge, comme le Quattrocento, l'artiste qui a peint la figure crispée de Dante écrit dans son Journal des pages qui seront l'Évangile du XX^e^ siècle. Car il s'agit même d'aller, allègrement, jusqu'à la violation de la syntaxe quand l'expression est en jeu, ou l'effet : c'est l'incorrection sacrée. A la rigueur même, pas de dessin du tout, du moins comme l'entendent les classiques. « Qu'est-ce que cette tache blanche près de la victime, dans l'Assassinat de l'évêque de Liége? » lui demande un jour Victor Hugo. « C'est l'éclair d'une épée », répond Delacroix. Peindre une pure vibration? L'Impressionnisme n'ira jamais plus loin (fig. 32).

Le vrai langage d'une sensibilité comme celle-là, c'est la couleur. « L'ennemi de toute peinture, affirme Delacroix, est le gris. » Et voilà condamnée par humeur, trop vite, la vision de ceux qui jouent en sourdine les fines gammes,

Velasquez, Chardin, Corot. Les tons sonores bousculent les valeurs. La couleur, enrichie par les maîtres chaleureux, les flamands comme Rubens, les vénitiens fauves

Fig. 42. — DELACROIX. LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE.
(*Chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice*).

1853-1861. Delacroix décorateur. Scène violente, mais petite dans la majesté tranquille de la forêt, qui assume comme une « verdure » l'effet décoratif. Peinture à la cire, exclusive de repentirs mais aussi de reflets, et toujours fraîche de tons. *Photo Bulloz.*

comme Tintoret, argentés comme Véronèse, les anglais en coup de vent comme Bonington et Constable. La couleur, avec les révélations du Moghreb. La couleur avec toutes ses techniques, huile ou vernis au copal, pastel, aquarelle, fresque, cire; avec toutes ses destinations y compris la

peinture murale. Il dote Paris, qui l'ignore trop, des splendeurs de Venise, infligeant un démenti public au préjugé que le Romantisme, par l'ardeur des tons, le mouvement des formes et la torsion du dessin, est impropre à la décoration. Il est désormais prouvé qu'il n'y a pas qu'une esthétique du décor : c'est dans l'agencement des lignes et des masses, et dans la tonalité maîtresse, que réside l'effet (fig. 42). En tous cas la couleur assume le meilleur de l'expression. Par le ton général elle nous parle de très loin, avant qu'on se soit approché du sujet. Elle nous parle par ses tons nouveaux, ceux-là mêmes que l'École a en horreur, la sonorité du cadmium, l'énergie du vermillon, la note aiguë du jaune serin. Elle renforce d'intensité le rouge qui saigne, le vert émeraude de l'eau où baigne Byzance, le bleu de cobalt du ciel ou d'un ceinturon. Et jamais, sauf chez les Pestiférés de Gros, on n'avait vu ces diaprures bleuâtres de l'agonie. Et on les voit d'autant mieux qu'au lieu de chercher l'ombre, elles fleurissent en pleine clarté. Les classiques crient au « balai ivre », mais Diaz, qui s'y entend, hume avec Baudelaire ce « bouquet de fleurs sur un étang putride ». Et tous ces tons se tiennent. Un tableau de Delacroix est une orchestration colorée, si solide, que si devant la Liberté (fig. 43), on voile de sa main le drapeau tricolore qui rallie tout, l'œuvre s'effondre dans la boue des gris. Une fois de plus il faut proclamer la force de cohésion de ces œuvres où Delécluze ne voyait que saôulerie. Il va sans dire que d'instinct il a toutes les audaces, anciennes ou neuves : il est le roi des complémentaires, bouscule le ton local par les échanges et les reflets, rompt le ton au lieu de l'étaler comme l'ancienne École, ose pour la tenue de son orchestration le cheval rose de saint Louis et de Trajan, le cheval violet des Croisés. Sous la touche variée

la vision picturale devient pour nous sensation tactile : le tableau des Femmes d'Alger dans leur appartement est du velours aux tons amortis, l'Entrée des Croisés à Constantinople un ancien tapis d'Orient, la Revue de Muley-

Fig. 43. — DELACROIX. La liberté.
(*Musée du Louvre*).

1830. Delacroix et l'inspiration du Présent. Mélange d'allégorie (mais douée de vie puissante par la passion de l'artiste) et de réalité aussi directe que chez Goya ou Daumier. Composition colorée où le drapeau fait le ralliement. Sans lui le tableau n'est que boue.
Photo Alinari.

Ab-der-Rhaman un tissu pelucheux. Spontanément même il lui arrive de juxtaposer ou d'entrecroiser les touches colorées, sans les mélanger : alors elles vibrent. Voilà donc le divisionnisme, l'analyse impressionniste, déjà! Non content de créer un monde, ce novateur féconde l'avenir. Tout l'art de la fin du XIX^e^ siècle est en lui. Cézanne lui-même, qui s'enivrait d'harmonie devant une de ses

aquarelles de fleurs, méditait une Apothéose de Delacroix emporté mort par des anges sous les yeux de Claude Monet, de Pissarro et de lui-même, sidérés sans doute comme les Apôtres dans l'Assomption de Titien. En lais-

Fig. 44. — DELACROIX. MULEY-ABD-ER-RHAMAN, EMPEREUR DU MAROC. (*Musée de Toulouse*).

1845. La leçon apaisante de l'Afrique : gravité du monde arabe, regardé comme la survivance du grave monde romain.

sant la vision héroïque de David pour se pencher sur l'infini de la douleur, en laissant le dessin qui définit pour le coloris qui évoque, en noyant la ligne dans la symphonie, il fait rentrer dans notre art la suggestion, le mystère, et avec eux la musique (fig. 45). C'est lui qui à Nohant durant les nuits d'été, assis sur la terrasse près de

George Sand, s'enivrant de l'heure, du jeu de Chopin au piano, des trilles du rossignol et du parfum des roses, découvrait entre ces sensations divines des correspondances : il nous ouvrait un infini.

Et cela sans sortir de la plus stricte tenue. Voici un

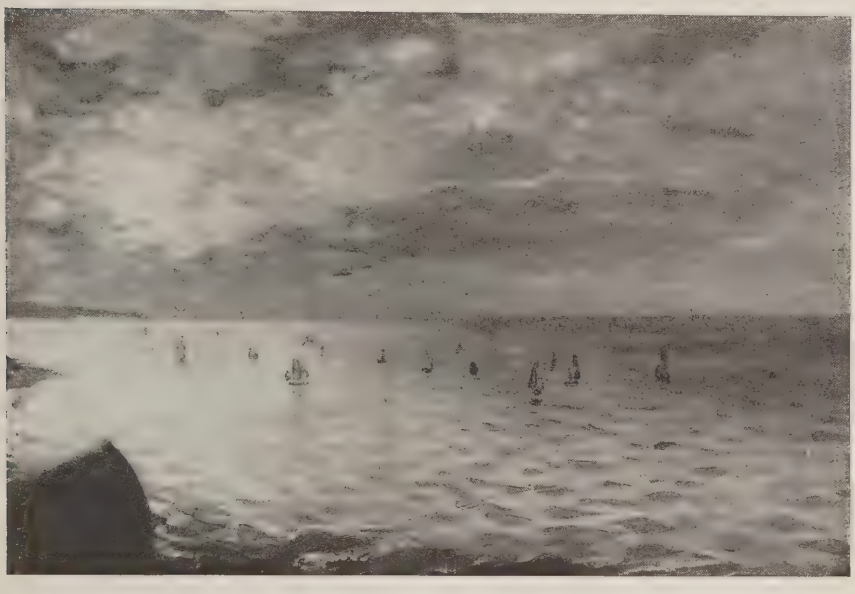

Fig. 45. — DELACROIX. La mer vue des hauteurs de Dieppe. (*Collection A. Beurdeley*).

Etendue et souplesse du génie de Delacroix. Passion de ce dramaturge pour la nature, saisie directement en un pur paysage. Couchant romantique, mais clarté, limpidité d'aquarelle, petites touches multipliées par une facture presque impressionniste qui excelle au frisson de l'eau.

artiste qui a une culture humaniste et l'esprit cyclique, qui est obsédé de l'antiquité et la cherche jusqu'en Afrique, qui a le don d'organiser, qui au Palais-Bourbon cherche la majesté de l'ordonnance, qui s'attache « à réaliser le problème de la saillie et de l'épaisseur » comme « les plus grands », qui compose fortement le chromatisme, qui ne déforme même que pour l'unité. Il devait

se chercher des patrons dans le grand siècle. Celui qu'il choisit est précisément le plus réfléchi, le plus constructeur de tous, Nicolas Poussin. Le bel article qu'il lui consacre dans le Moniteur (1853) est en quelque mesure une confidence personnelle. Au bibliothécaire du Sénat qui lui dit pour lui plaire, « Vous êtes notre peintre romantique, le V. Hugo de la peinture », il répond en sursaut : « Non. Je ne suis pas du tout un peintre romantique, je suis un peintre classique. » M. Maurice Denis ajoute : « un classique exaspéré ».

CHAPITRE III

LA PEINTURE DE GENRE ROMANTIQUE

Si grand qu'il soit, Delacroix n'épuise pourtant pas tout le Romantisme. A son ombre, de charmants petits-maîtres s'attachent à d'autres aspects du monde et de la vie. Or on sait que chez les meilleurs la nature du sujet entraîne la façon de peindre. Une peinture de genre romantique? On peut s'en étonner, car l'art nouveau, tel que le personnifient le géant et quelques satellites, semble plus propre aux grands événements historiques qui ont secoué le monde. Il colore la Légende des siècles, drape d'un manteau vert et pourpre les « spasmes de la civilisation » ou simplement la douleur sacrée des hommes. Il y a cependant autre chose à regarder dans le temps et dans l'étendue. On s'en était bien aperçu autour de l'historiographe David, au temps de Granet, de Drolling et de Boilly. Voici qu'autour de Delacroix s'en aperçoivent Bonington, Poterlet, Roqueplan, Isabey, Diaz et Decamps. Il en est

toujours ainsi : il y a des glaneurs autour de la grande moisson. Et cette fois ce qu'ils rapportent est aussi précieux que menu.

Le passé ? Quelquefois encore, mais anecdotique. Le présent surtout, et dans ses aspects familiers. Toujours un milieu pittoresque, car le Romantisme aime le pittoresque plus que le beau : un intérieur avec ses meubles et ses ustensiles, un salon, une cour, un chenil, voire une cave où le rayon furtif fait danser une poudre d'or. L'objet a plus d'importance que le personnage, et « l'accessoire » devient le principal. Pas une pensée, pas une émotion, que celle, paisible et silencieuse, que l'on reçoit de la beauté des choses rares, et surtout des choses communes lorsque la lumière les dote de prestiges. Pensée d'artiste, émotion de peintre. Certes la peinture classique avait déjà pratiqué le « Genre », que Chardin avait même élevé jusqu'aux royaumes de la vie spirituelle. Mais c'était trop de distinction parisienne Louis XV, trop de délicatesse en valeurs de gris. Sur les humbles choses on fait désormais donner le ton à pleine voix. L'effet règle le concert. Car ils sont peintres, rien que peintres, peintres de la tête aux doigts : la forme d'une huche, d'un pot, l'éclat d'un tapis ou d'un vertugadin, les tons et leurs nuances, les reflets échangés entre les choses fraternelles, l'éclair qui luit sur la panse d'une aiguière, l'incidence d'un rayon doré sur la faïence, le métal ou le tissu, tout ce qui apporte aux purs visuels la joie des yeux, voilà leur univers. Il est étroit d'horizon, mais infini dans sa variété.

Aussi quatre sujets les devaient obséder : le Cabinet (nous disons le Laboratoire) du docteur Faust; l'Alchimiste, l'Armurier (fig. 47), l'Antiquaire (Roqueplan, 1834). A vrai dire c'est toujours le même : toujours un caphar-

naüm, où luit dans la pénombre un fouillis de choses bizarres, avec une petite note de mystère. Car ils restent romantiques, jusqu'au fond de l'âme et au bout de l'ongle. Même les choses familières ils ne peuvent s'empêcher de les dramatiser. Il leur suffit pour cela d'un arrangement de tons, surtout de quelques oppositions. La boutique

Fig. 46. — DELAROCHE. Assassinat du duc de Guise.
(*Musée de Chantilly*).

D'un élève d'Ingres, mais voué à l'histoire moderne. Peinture nette et proprette, correcte de dessin, lisse de facture, sans résonances tonales; mais de vif intérêt anecdotique. Vignette d'illustration, avec très habile mise en scène où les vides jouent un grand rôle en liaison avec la « couleur locale ». *Photo Bulloz.*

de l'Antiquaire devient « la caverne du Destin ». Elle est balzacienne : on s'attend à y voir la peau de chagrin se recroqueviller dans l'ombre. Le laboratoire de l'Alchimiste est ainsi peint qu'on prévoit quelque drame d'empoisonnement; simplement parce que la lumière de la fenêtre fouaille l'ombre au lieu de la caresser comme chez les Hollandais. Les grumeaux de pâte entassés sur les

parois, partout, semblent des poisons solidifiés au sortir des cornues. Quoi qu'ils fassent, il leur est impossible d'être simples. Au milieu des objets domestiques ils restent, par leurs tons, magnifiquement vénéneux. C'est dire qu'ils ajoutent à leurs modèles : à ceux qui sous leur ciel

Fig. 47. — EUGÈNE ISABEY. L'armurier.

Pur romantisme, à comparer avec le tableau précédent. Dessin vacillant, qui titube dans l'ivresse de la couleur, sous une pâte épaisse et grumelée. Influence des petits hollandais, mais bousculée par la passion de Rubens et la fougue romantique.

fermé, dans leur home clos, ont le mieux observé les choses extérieures et familières, petits Flamands et petits Hollandais. C'est maintenant depuis Granet leur deuxième rentrée chez nous au XIX^e^ siècle. Roqueplan, Isabey, Poterlet, les ont longuement savourés, particulièrement (en original ou en estampe) l'Alchimiste de Van Ostade, de la National Gallery, et la Femme hydropique de Gérard

Dow au Louvre. Mais on leur laisse leur patience, leur véracité consciencieuse, leur fini, leur clarté paisible et aérée, qui ne sont nullement romantiques, pour enlever de chic, au bout du pinceau, la note de couleur qui frappe l'œil. Il y a bien du bric-à-brac dans ce capharnaüm, qui fait penser au réel et fameux cabinet d'antiquaire de Du Sommerard tel que l'a peint Fouquet. Musset s'en moque au Salon de 1836. Mais le reflet rare y danse avec le joli ton inédit. Aucun de ces artistes n'est objectif, mais tous sont de merveilleux exécutants qui possèdent à fond cette petite chose, condition de toute grandeur : le métier. Ils brossent en virtuoses leur morceau, petit morceau découpé en petit tableau. Le format se réduit, moins pour la minceur du sujet que pour la qualité du travail. Et tout cela, très opportun à côté du peintre-visionnaire que hante la Légende des siècles, est au Romantisme un enrichissement.

Il va sans dire que chacun apporte au trésor commun sa contribution personnelle. Bonington, anglais francisé, est coloriste dans l'âme, comme ceux de ses compatriotes qui nous arrivent alors de la Tamise. S'il fixe ses impressions spontanées de nature, Venise rose ou la terrasse de Versailles dans les souffles du vent et les mouvances de l'atmosphère, sa peinture large à grandes coulées fluides vibre à chaque touche (fig. 37). Mais il préfère les grandes scènes historiques en chambre, où brille, avec sa fraîcheur anglaise à lui, « la somptuosité qu'il emprunte à Venise et l'éclat qu'il tient de Rubens ». Théophile Gautier y voit causer, impérieusement, dans la lumière tamisée des petits carreaux, la robe rouge de Mazarin avec le velours noir d'Anne d'Autriche (1818). Pâte limpide ou aquarelle à larges traînées, sa liquidité fraîche, toujours transparente, a grisé les nôtres, à commencer par Delacroix.

Poterlet, chaud et velouté, et Roqueplan, lui doivent beaucoup. Est-ce pour cela, et parce qu'ils sont doués pour les magies de la couleur, que Delacroix les a tant

Fig. 48. — ISABEY. LOUIS XIII AU CHATEAU DE BLOIS.
(*Musée du Louvre*).

La Peinture de genre romantique. Vision essentiellement pittoresque, qui n'aperçoit dans l'Histoire qu'accessoires et oripeaux, c'est-à-dire taches colorées, et qui pour les échantillonner cherche la luxuriance du décor et les remous de foules. Reflets de Rubens dans le coloris, réminiscence de la Ronde de Nuit dans le thème général. *Cl. Archives phot.*

aimés? Mais Roqueplan est aussi allé voir les petits Hollandais chez eux, et a même rapporté leurs polders sur ses petites toiles. Metsu, Mieris, Terburg revivent en son « Vieil amateur de curiosités » entre une portière des Indes, une porcelaine du Japon et un cristal de Venise, dans une

atmosphère chaude où Th. Gautier encore a vu scintiller leurs reflets. Reflets? Presque toujours l'éternelle fenêtre à la hollandaise envoie de côté le rayon lumineux qui les fait danser.

Le Romantisme n'oublie pas, grâce à un de ses petits-maîtres les mieux doués, Tassaert, la tristesse de la misère dans la soupente où Margot a pleuré. Seulement ces sensibleries quelquefois équivoques, coulées dans une couleur moelleuse, onctueuse, crémeuse, toujours blonde, font irrésistiblement penser au XVIII[e] siècle de Fragonard.

Comme tous, Isabey est avide de couleur locale sans se soucier plus qu'eux d'exactitude (fig. 48). Mais c'est à la Renaissance qu'il demande ses à-peu-près, sans doute parce que le luxe raffiné des Valois a plus qu'une autre époque prodigué joyaux et oripeaux, qui éclatent. Ici encore on saisit sur le fait l'enfantillage indélébile de ces purs visuels qui ne voient dans l'Histoire qu'un échantillonnage. La Renaissance, grand tournant de l'art et de la pensée, ne leur est qu'une suite du Moyen Age. Jamais ils n'en ont aperçu la personnalité, l'avidité des formes antiques et italiennes, la marche enthousiaste vers le classicisme, l'éclosion du monde moderne. Ces brillants cortèges de Cour, mariages, départs pour la chasse, sont tout bonnement un va-et-vient de pourpoints, fraises, toques et vertugadins, où velours, brocart et soie multiplient leurs cassures dans le jeu des reflets. Ceux qui les portent s'agitent mais ne font rien : simples figurants, ou plutôt taches vives. Voici l'exemple d'un costumier qui s'enivre de Rubens et de Porbus au point que son dessin débile titube, et que son chromatisme n'est plus qu'un dégorgement. Mais ces taches dispersées chatoient, ce sont des tons purs. Il y a de la verve dans leur grouillement, et une allégresse sensuelle emporte l'exécution, qui reste

personnelle en étant sommaire. Les empâtements gras y accrochent la lumière : le Laboratoire de l'Alchimiste (1831) est tout rugueux, comme si la vapeur distillée par

Fig. 49. — DIAZ. Les deux rivales.
(*Musée du Louvre*).

Sentiment romantique du drame, avec des restes de l'esprit du XVIII[e] siècle. Dessin inconsistant, enveloppé de la magie d'un nocturne. Recherche de l'Effet. « Clair-obscur » velouté sur la forme féminine, chez un artiste qui voit un peu comme Corrège et Prudhon.
Cl. Archives phot.

les cornues s'était concrétisée en grumeaux sur les parois, sous le jour frisant de la fenêtre néerlandaise.

Pas plus que lui, Virgilio Narcisso Diaz ne sait dessiner, mais il a « la vie, la grâce et l'abondance », qui enchantent Delacroix. Tellement peintre, qu'il fait ses tableaux, dit Sigalon, « comme le pommier ses pommes ». Ses

petites mythologies de boudoir, toujours féminines bien entendu, baigneuses, nymphes et enfants, sont l'héritage lointain du XVIII[e] siècle; mais leur nu tendre, un peu inconsistant, est caressé de doux rayons, criblé de pastilles de lumière dans les sous-bois, et ouaté de lune dans les nocturnes. C'est dire qu'il va droit aux lumineux Corrège et Prudhon (il l'avoue), « comme un papillon vole à la flamme ». Ce joaillier, qui voit le monde comme un écrin, en remue les gemmes d'une touche tantôt délicate, tantôt vigoureuse (fig. 49). Il léguera son trésor pailleté à Baron et à Monticelli.

Mais le plus aimé de Delacroix, et, bien plus que Delacroix, aimé du public, c'est Decamps. Car il possède des dons pittoresques merveilleux. Qu'il choisisse les animaux, non les fauves déchaînés (comme Delacroix), mais de braves bêtes domestiques au travail ou au repos, voire en « action » dans des fables savoureuses comme Bertrand et Raton; qu'il aille chercher dans de vagues terrains fauves des mendiants en loques, ou les petits métiers chez eux, sonneurs, charretiers, rémouleurs à la hollandaise, toujours un effet de lumière est le vrai sujet. Lumière ambrée, dorée, du soleil en fusion. Un rais coupe en deux la cave ou la cuisine, le chenil, la rue montante du vieil Orient. Par sa brusque intersection la moitié d'un vieux mur brûle pendant que l'autre est baignée d'ombre transparente : c'est de l'art mi-parti. Mais un jour il porte cette vision brûlée dans la scène la plus révolutionnaire qui soit, car elle inaugure le genre moderne des batailles, la Défaite des Cimbres (fig. 50) dans la plaine de Verceil : une mêlée liliputienne, indiscernable, qui se tord sur le sol calciné comme un serpent brunâtre. Tout est fauve : le sol, le ciel, les hordes. L'outrance romantique s'en donne à cœur joie sur ce cataclysme. Ce jour-là Decamps touche

à l'Épopée remueuse de foules. Mais sur les choses grandes ou petites toujours rayonne un or diffus dans des brumes chaudes, analogues à celles de Rembrandt qu'il a beaucoup regardé. Car lui aussi va droit aux Hollandais, mais

Fig. 50. — DECAMPS. La défaite des cimbres.
(*Musée du Louvre*).

1833. Esquisse fougueuse, qui apporte une vision nouvelle des « batailles ». Mêlée indiscernable qui se tord sur le sol fauve, dans une nature spasmodique. Peinture monochrome, où les bruns opaques ajoutent aux drames de l'Histoire et des éléments.

Cl. Archives phot.

surtout au plus grand. De sa « bouteille d'huile grasse », qui étonnait Delacroix, il empâte, et ses blancs, qu'il eût voulu crémeux, à la Chardin, prennent avec les ans un ton de vieil ivoire qui charmait le Maître. Ragoût évidemment. Ces tableaux cuits et recuits sentent la cuisine, voire le roussi. Mais ils restent la joie des gourmets.

Ainsi, il était nécessaire que la virtuosité de ces petits-

maîtres se fît jour à côté du grand passionné. Ils nous apprennent à aimer le métier pour lui-même, à séparer l'intérêt littéraire du sujet du plaisir purement pictural, à goûter la rareté de la facture dans la préciosité de la

Fig. 51. — DEDREUX-DORCY. Nègre a cheval.
(*Collection Georges Vaudoyer*).

Romantisme exalté dans la vision du groupe équestre, chez un ami de Géricault, disciple de Delacroix. Fougue du dessin dans la plastique de la forme, héroïsme de l'allure, grandi jusqu'à l'Epopée par les résonances de la couleur et le cataclysme du couchant.

Photo H. Laurens.

matière. Devant Delacroix on n'y fait pas tout d'abord attention : la sensibilité est empoignée. Devant eux on se pourlèche, c'est pure délectation de connaisseurs. Et puis, ils ont contribué à faire accepter le Romantisme par le grand public. Bien mieux, ils font pressentir le Réalisme. Que si leur peinture sent un peu le laboratoire, rassurons-nous : nous allons bientôt nous griser d'air pur.

Déjà nous en sortons un peu avec trois petits-maîtres de la Monarchie de Juillet et même du Second Empire. Car leur vision exclusivement moderniste s'attache à la vie élégante de leur temps, qui porta ce raffinement de jouissance, le luxe, jusqu'à la poésie. Luxe inouï de la mode et du cheval. Le cheval surtout, libre, monté, attelé, est l'objet d'une passion fougueuse, qui lui vaut ses derniers beaux jours avant Degas. Or c'est une passion romantique. Qu'on ne croie pas en effet que Lami, Dedreux-Dorcy, en attendant Constantin Guys, restent de purs réalistes devant le spectacle piaffant et costumé. De curieux partipris, la déformation à outrance, les font romantiques jusqu'au lyrisme éperdu. Lami, très anglais, très Bonington en ses fraîches et pimpantes aquarelles, voit la vie parisienne fleurie comme un bouquet, toute en délicates harmonies. Décidément l'aquarelle d'Outre-Manche continue à éclairer la peinture française. Dedreux, l'ami du centaure Géricault, est plus puissant. Moins sculpteur que celui-ci, moins poète que Delacroix, il fait cabrer ses cavaliers en emportements superbes. Par sa ligne, par sa forme et sa robe, le cheval de sang, qui ne fait qu'un avec son maître, a une fierté épique, autour de laquelle un paysage vivement brossé étale de l'étendue. Jusqu'à ces petits tableaux, qui touchent au sport, se communique le frisson romantique des grandes choses (fig. 51).

CHAPITRE IV

LE PAYSAGE ROMANTIQUE

En libérant la sensibilité le Romantisme a renouvelé la façon de sentir la Nature. En affranchissant la technique picturale il a permis d'en fixer autrement le visage ou même d'en apercevoir un autre. Il est certain en tous cas qu'il assure au paysage, entre 1820 et 1850, un extraordinaire développement.

Vers 1820 c'est presque fini du sec paysage historique que Valenciennes et Michallon composaient selon l'esprit de David en arrangeant autour de vagues tombeaux une histoire antique riche de leçons, et autour d'elle une nature déterminée linéairement, bâtie dans ses masses comme une architecture. Cet académisme, il est vrai, tient aux hommes, non à la formule, qui est très belle et féconde aux forts. On sait quel grandiose Univers le génie de Poussin avait construit sur elle. Entre 1800 et 1840 même des néo-classiques de talent, Bidault, Bertin et Aligny la renouvellent, mais timidement, en restant à mi-côte. Ils sont entraînés, avec quelque injustice, dans la désaffection générale qu'elle subit aujourd'hui. Leur seule compensation précisément, c'est d'avoir formé certains des jeunes émancipés. Corot, qui ne les oubliera jamais, aime à s'avouer l'élève et le fils spirituel d'Aligny.

Mais la tradition vraiment nationale est là, qui de Claude Lorrain à Joseph Vernet, à Granet, enseigne les prestiges de la lumière. L'influence hollandaise vient l'aider à nous rajeunir. Voici les plus authentiques maîtres de notre jeune paysage : Hobbéma et le moulin, Paul Potter et la prairie humide, Ruysdaël et le buisson..., tous, maîtres de la

lumière diffuse, enveloppant dans de grands ciels qui descendent presque jusqu'au bas du tableau la terre et les troupeaux. Et si spontanément sincères, malgré leur science ! Les nôtres, Georges Michel, Dupré, Rousseau, ne jurent que par eux, sans cesser d'être eux-mêmes. Troyon et Roqueplan vont les voir chez eux. Rien de plus savoureux que cette alliance, sous les auspices de la Nature, entre le tempérament romantique et le positivisme précis de la Néerlande. Comme les fils de Rembrandt, les nôtres finissent par chercher (mais dans le bitume cette fois) les valeurs, qui parlent de plus près aux sensibilités fines. Tel paysage de Cabat, de Dupré, est dans la tonalité brune d'un Van Goyen. Corot a le même sens des rapports subtils que ces musiciens d'une gamme unique, Van de Velde, Van de Cappelle et Ruysdaël.

Et la vision hollandaise nous revient encore transposée par les Anglais. C'est un nouveau retour de l'Angleterre chez nous. Elle colore notre paysage comme elle a coloré les drames historiques de Delacroix et les tableaux de genre de Roqueplan. Alors arrivent à Paris les deux Fielding, Bonington, Constable, qui expose en 1824 à Paris une Charrette à foin inondée du soleil de midi, sans les noirceurs habituelles du premier plan. Ils nous apportent leur sensibilité fraîche devant la Nature, « le paysage-sensation », qui chasse comme un vent pur le vieil intellectualisme. Même en dehors de toute imitation, les nôtres regardent avec saisissement cette clarté aérienne de leurs aquarelles où le ciel donne toujours la tonique. Ils sont frappés de ce goût si anglais des plages, qui sont les lieux d'élection de l'atmosphère, de ces effets brusques, de cet aspect d'esquisse enlevée dans une facture en bourrasque, si contraire à l'exécution patiente des Néerlandais. Cabat et Isabey ont soif de cette limpidité. Du reste, après Géri-

cault et Delacroix presque tous, Huet, Dupré, Cabat, Isabey, Diaz, Troyon, vont en Angleterre. Le pays de Constable leur est ce que sera bientôt au premier Impressionnisme, vers 1870, le pays de Turner : une révélation.

Mais Anglais ni Hollandais n'auraient jamais eu prise sur nous si le Romantisme n'avait élargi, aéré, notre âme. Voici que les Français éprouvent devant la nature un émoi ingénu, profond comme une religiosité. Le père Corot, devant un paysage mal peint, se plaint de ne pas entendre chanter le coucou. On veut maintenant la vérité, mais tout ensemble observée et sentie. Le paysage est désormais un échange de confidences entre l'univers et l'âme du peintre.

Il commence par renouveler la peinture d'Histoire. Presque toujours chez Delacroix, chez Sigalon, Decamps, Diaz, il est un accompagnement à la scène humaine, dont il prolonge l'expression en résonances lointaines. Derrière les Massacres de Scio (1824), l'incendie des villages dans la fumée, les gens qui fuient, les traînées de nuages brossées vivement à l'exemple de Constable, disent l'immensité de l'infortune grecque, pendant que la mer bleue étale là-bas sa sérénité (fig. 40). Derrière le Pâtre blessé dans la campagne romaine (1827) (fig. 86), derrière le Roi Rodrigues (1833) navré à mort à la bataille du Guadalété, le soleil agonise dans le sang. Derrière Hamlet et Horatio au cimetière (1839) un vent lugubre passe dans le soir. On se rappelle la symphonie que compose avec la scène « historique » le paysage des Croisés à Constantinople. De même chez Decamps : derrière la Rencontre de l'éléphant et du tigre à la source, le soleil saignant que la nuit va dévorer prélude au drame imminent. Sur la plaine de Verceil (1834) où vont se heurter Marius et les Cimbres, nuages de poussière, désolation fauve, disent le cata-

clysme des civilisations (fig. 50). C'est dire que ce paysage si expressif est toujours pathétique. Pour être pathétique, presque toujours il fait appel à l'heure du soir, qui est la plus émouvante. C'est une agonie dans le rouge et l'or. Et enfin, pour être ainsi expressif, il est toujours ima-

Fig. 52. — DIAZ. MARE EN FORÊT.
(*Ancienne collection Cabruja*).

1859. Passion de Diaz pour le sous-bois, pour la mare et ses reflets. Peinture d'échantillonnage, qui pignoche fougueusement la toile, pose en chaque touche un diamant, et obtient finalement l'effet éblouissant d'un écrin.

giné ou du moins transposé. C'est donc du Romantisme absolu.

Mais le paysage dans la peinture d'Histoire n'est pas le vrai paysage. Celui-ci se suffit à lui-même. C'est l'École de 1830 qui le réalise. Il ne s'y passe rien, que des jeux ou des drames impersonnels, anonymes, qui sont précisément tout son objet. La figure humaine, ou n'y est pas,

ou n'y est que secondaire, et c'est à cause de cela qu'il est si riche de sens pour nous.

Cherchons dans le groupe de 1830 ses caractères dominants. D'abord plus d'Italie, sauf exception comme chez Corot. Nous rentrons chez nous pour découvrir la France, révéler ses sites caractérisés, notre ciel, nos bois, les bords de nos rivières paysannes. Deux de nos provinces ont comme porté le paysage de 1830 : la Normandie aux ciels humides, grise et fine, qui enseigne le ton à Bonington, à Huet, à Flers, à Cabat, à Millet, et l'Ile-de-France, nuancée comme la nacre. Ici même le peintre va vers des sites préférés qui sont comme le nid de l'école : la forêt et la mare. La mare, où le ciel tremble et viennent boire les troupeaux. Incroyable est le nombre des tableaux où luit sa tache bleue, et qui portent ce titre (fig. 52). C'est le temps où George Sand hante la « Mare au Diable », qui paraîtra en 1846.

Et puis, c'est la Forêt de Fontainebleau. Nous voici loin des « bosquets » ou du « bois sacré », sous la vieille futaie et dans sa solitude religieuse. Nos peintres, ravis, découvrent les essences, la vraie personnalité de l'arbre. Il faut aller voir au Louvre la petite étude de bouleau de Diaz, campée comme un portrait de communiante. On retrouve chez eux, même chez Corot, le vieux géant qui règne sur les cimes, le Rageur. Car c'est le chêne qu'ils cherchent, au début surtout, le chêne archiséculaire, noueux et tourmenté, le burgrave de la forêt. Ils recommencent pour lui l'adoration des Druides. Seul il se dresse, comme un héros ou un dieu, dans des tableaux célèbres de Dupré et de Rousseau qui sont au Louvre.

Mais chêne puissant, ou bouleau virginal, ou hêtre au feuillage léger cher à Corot, ils trouvent toujours dans la forêt la féerie du sous-bois, la brusque clarté

de la clairière, le farouche de la gorge aux rochers.

Aussi, ce qu'ils regardent, ce n'est plus l'ample architecture de la Terre, le solide et le permanent comme les classiques, sauf pourtant quand il s'agit de chênes et quand ils se laissent reprendre au style, mais plutôt ce qui enveloppe, le ciel vivant d'où tombe la clarté, l'air même et l'atmosphère, choses subtiles et fugaces qu'on sent autant qu'on les perçoit. Le ciel occupe désormais beaucoup de place, sauf chez Millet. Animé de nuages comme chez les Hollandais, il règle chez Flers la composition du tableau. Même chez les peintres qui aiment la masse végétale comme Dupré ou Rousseau on perçoit sa lueur à travers les feuilles, ou bien il l'imprègne et l'absorbe comme chez Corot. Or tout cela est, au XIX^e^ siècle, une nouveauté. Le paysage classique était une cristallisation. Le voici dynamique désormais : tout commence à y remuer un peu, les choses et l'ambiance, ou plutôt les choses dans l'ambiance. N'exagérons rien : le Romantisme s'arrête timidement au seuil de ce monde mouvant. Ce sera le domaine de l'Impressionnisme. Alors qu'il le voudrait inondé de clarté, il le salit de bitume, par manie de l'effet. Mais enfin ils sont sur le seuil. Le paysage classique relevait d'une intelligence un peu abstraite : le leur s'ouvre à la sensation, qui est notre contact avec le monde extérieur et, pour un peintre, l'objet même de la peinture.

Cela ne l'empêche pas de s'organiser fortement selon des lois, mais qui restent plus secrètes. Disparue la scolastique des trois plans. Plus de montagnes qui déterminent l'horizon comme chez Bidault ou Valenciennes, ni de terrasses qui s'étagent vers elles comme les gradins d'un temple. Vallon ou forêt, mare ou bord de rivière, nous sommes presque toujours en plaine, et cela encore nous

vaut plus de ciel. La structure (car il y en a une, et très solide) se fait par les valeurs. Plus de beau feuillé appris à l'atelier, qui superpose ses masses lourdes en assises. Malgré le pignochage des feuilles qui, chez de La Berge ou Cabat, laisse sur la toile pour chacune d'elles un petit grumeau, feuillage du peuplier ou du tremble, même du chêne, est plus libre, et chez Corot s'imprègne d'air jusqu'à se perdre dans l'atmosphère.

Et voici qui est plus significatif encore. Plus de scène humaine plaquée sur un fond de décor. Pour la première fois depuis Watteau et Fragonard il y a accord intime entre l'homme et les choses. Peu de figures du reste. Celles que nous apercevrons, le berger de Corot, le paysan de Rousseau, même celui de Millet, seront des émanations du paysage même. Et souvent nous aurons devant nous la Nature seule dans son intimité. C'est une grande nouveauté. Voilà qui nous éloigne de Delacroix et des hérauts sonores de la Légende des Siècles. De Georges Michel à Théodore Rousseau en passant par le « Calme du Matin » de Paul Huet (fig. 53), que d'œuvres qui ne sont que des solitudes végétales, pleines de silence! Il y a déjà, dans la contemplation de 1830, le sentiment de la vie innombrable, et même chez François Millet, humaniste et pieux, un panthéisme inavoué.

Et cela est d'importance. C'est la branche qui hérite de la beauté du geste. L'arbre se charge de l'expression confiée à l'humanité. Son tronc se revêt de tons autrement riches que les oripeaux. Constantinople et ses Croisés, même avec ses Byzantins, l'Ile de Chio avec ses palikares et Turcs soutachés, valent-ils pour le luxe de la palette la féerie végétale d'un sous-bois? Malgré la chaleur rousse du bitume, les verts humides venus de Hollande et d'Angleterre, qui avaient commencé chez nous avec Louis-

Gabriel Moreau, rafraîchissent le paysage français. Les bleus saphirs de Delacroix et de Ravier n'ont leurs pareils dans aucune École. L'arc-en-ciel même suspend dans le ciel mouillé du Printemps les couleurs du prisme. Leur heure préférée, comme des peintres d'Histoire, c'est le

Fig. 53. — HUET. Calme du matin.
(*Musée du Louvre*).

1852. Le paysage romantique. La Nature aimée pour elle-même, dans sa solitude, pour la première fois. Il n'y a ici de l'homme que l'émoi du peintre et la recherche de l'Effet par les contrastes. *Cl. Archives phot.*

soir : elle est, dans la fulgurance des tons, leur vision de l'Apocalyse.

Il va sans dire que même quand il est exclusivement naturiste le paysage de 1830 n'est pas la copie de la nature, mais un « état d'âme »; et, nous venons de le voir, un état d'âme orageux. Il est toujours confidentiel. Le romantique est si personnel qu'il est incapable de voir très objectivement les choses. Il les imprègne de son moi,

en lyrique qu'il est toujours. Quand il est exact, c'est presque toujours pour soigner un beau mensonge. Devant les troncs d'arbres du Bas-Bréau on surprend Diaz en train de faire des tableaux orientaux. Pour peindre la Corne d'Or Delacroix demande à son ami Soulier, qui est en Italie, un dessin de la baie de Naples, et pour le ton et la lumière il évoque ses souvenirs d'Afrique. Et il peint l'Afrique, où il est allé, avec ses souvenirs de Véronèse. Derrière les tigres de Barye (aquarelles du Louvre) ces rocs sinistres qu'ensanglante le couchant sont les grès d'Apremont ou de Franchard. Ravier s'évade même plus loin, dans l'ivresse chromatique éperdue. Ses couchants en feu sont de pures dionysies, musicalement composées.

D'ailleurs ni lui ni les autres, sauf Daubigny qui n'est déjà plus un romantique, ne font leur tableau devant la nature, dans l'envoûtement qu'elle étend sur nous. Ils ne lui demandent qu'une fraîche ébauche, qui mûrit ensuite sur la toile dans l'atelier, un peu loin des choses, mais près de l'âme, que parfument encore les odeurs forestières.

Or dans cet art chaleureux, technique et sentiment ne se séparent pas. Diaz, Rousseau, Isabey, et tous, apportent dans leur façon de peindre une sorte d'esprit végétal. Ils n'exécutent pas chaque partie de la toile à son tour, méthodiquement. Il tapotent çà et là, en échantillonnant. Une touche pousse sur l'autre, l'ourlet de pâte pousse sur le chêne, la végétation bourgeonne et champignonne de tons en relief, la forêt est foisonnante. A force de subir des touches dont chacune a posé un ton, le petit bouleau de Diaz (collection Thomy-Thiery) a perdu la peau fine et lisse, l'épiderme virginal du bouleau : il est rugueux comme un vieux rouvre. Cette peinture riche de pâte, pleine de sève, est toute luxuriance.

Aussi est-ce fini de la propreté jolie de Bidault et de Bertin. Le travail, même quand il est concerté, paraît rapide. Or c'est une beauté nouvelle que cet effet de négligence et de hâte. Paul Huet disait de ses tableaux dans

Fig. 54. — GEORGES MICHEL. Aux environs de montmartre.
(*Musée du Louvre*).

Sentiment nouveau de la Nature chez un précurseur de l'Ecole de 1830. Influence de Rembrandt et de Ruysdael, majesté de la solitude, larges plans étalés en grandes coulées de clarté ou d'ombre par un constructeur qui ne se sert que des valeurs fortes dans une pâte épaisse. *Photo Bulloz.*

les Expositions : « Je me sens comme un homme crotté dans le salon d'une duchesse. » Mais il ne cherchait pas à se nettoyer. Simplicité, pauvreté, quelque débraillé même, sont bien portés puisqu'ils sont « nature ». On s'habille avec moins de soin pour aller à la campagne. De La Berge garde encore un fini minutieux, mais Corot, comme Diaz, même comme Rousseau qui semble improviser

chaque tache, vit sans trop l'avouer avec un certain dédain du « beau métier », dont les traditions pratiques sont du reste en train de se perdre. Il n'est même pas sûr que pour Corot quelque gaucherie ne soit pas sincérité. Dans ce frottis en tache des frondaisons, dans ce jet de la branche, lancée du bout du pinceau, et qui se perd avec sa feuille dans l'ambiance, dans cette petite touche jetée vivement comme dans le vent, il y a le culte évident du spontané, déjà. A vrai dire, ils composent, et très fortement, mais de prime-saut dirait-on. Équilibre de masses comme chez Rousseau, rapports fins de valeurs comme chez Corot, un paysage romantique est toujours une organisation serrée mais invisible aux profanes. Décidément nous allons vers le grand dogme moderne, que la vision définie n'est jamais complète; que, surtout pour traduire la poussée de la Nature, le sentiment prime-sautier, l'instinct obscur si l'on veut, vaut mieux que la science par règles et par principes.

Voilà les caractères généraux du vrai groupe de 1830. Ils se résument dans le « lyrisme ». Mais c'est dire que chaque artiste y apporte sa note personnelle. Lyrique déjà était Ceorges Michel (1763-1843), qui ne prenait devant la nature que des notes sur des bouts de papier pour ne pas gêner sa façon à lui de la sentir. Peintre des buttes, buttes Chaumont, butte Montmartre, il dit ce qu'il rêve plus que ce qu'il voit lorsqu'il fait peser sur ces hauteurs encore solitaires où les moulins à vent battent des bras, un immense ciel d'orage, strié de pluie, troué d'éclaircies soudaines. Au cœur de l'Ile-de-France, sur la collinette parisienne, s'installe l'âpreté qui secouait le Buisson de Ruysdaël. Solitude farouche, chemin tournant brusquement frappé d'un coup de lumière (toujours comme chez Ruysdaël), massive structure de la terre

maçonnée à grands coups de brosse dans une pâte épaisse, bruns roux très chauds, encore échauffés par le bitume qui a parfois coulé, tout cela c'est Montmartre peut-être, mais c'est à coup sûr Georges Michel, dramatisant les Hollandais, ses maîtres (fig. 54). Il finit même comme un

Fig. 55. — DUPRÉ. Le grand chêne.
(*Musée du Louvre*).

Deux passions des paysagistes romantiques : le chêne et la mare. La mare lumineuse, qui est affaire de peintre; le chêne séculaire, qui est affaire de constructeur, évocation bien romantique de la durée des siècles en un burgrave végétal. *Cl. Archives phot.*

visionnaire, par des paysages d'Apocalypse zébrés de touches en coups de foudre (l'Arc-en-ciel).

Le groupe vraiment romantique qui le suit est très cohérent. Paul Huet court après la Grande Marée qui déferle et se plaît dans l'écume sur les Brisants. Sentimental et anglicisant. De La Berge exagère la finissure, mais dans l'ampleur générale. Diaz voit la nature comme

une joaillerie étincelante, surtout dans le sous-bois, où percent des rais de soleil. Dupré est un âpre constructeur de chênes, souvent isolés près de la mare (fig. 55). Flers anime de nuées d'orage des ciels immenses. Son élève Cabat pratique comme Ruysdaël le chemin tournant derrière le buisson, avant d'aller en Italie se convertir au style. Ravier, romantique de la dernière heure puisqu'il ne meurt qu'en 1895, est un des plus puissants, jusqu'en ses tableautins. Ses soirs, tout chatoyants de joyaux, ont quelque chose de tragique « qui fait penser à des cataclysmes byzantins ». De *l'Étang sur la Léva à Morestel* (Louvre) on dirait un pot de couleurs renversé, mais suivant une loi secrète. Il n'y a même ici presque plus de sujet : peinture pure, d'essence exclusivement sentimentale et technique, orchestration enivrée dans le vert, le rouge et l'or.

Théodore Rousseau lui-même, bien que postérieur à l'époque héroïque puisqu'il n'avait que dix-huit ans en 1830, bouscule la nature de sa personnalité orageuse. C'est un puissant, qui va comme Millet s'implanter à Barbizon vers 1845 pour nourrir sa force du suc de la glèbe et de la sève des chênes. Ame passionnée et sombre, il hante la forêt sous la vieille futaie, et là il exalte sa sauvagerie. Il cherche spontanément l'antithèse, car elle est romantique, et le sous-bois la lui prodigue. Les jeux de l'ombre et les rayons deviennent sous le couvert un drame silencieux. De même l'analyse acharnée au détail accompagne la construction forte de la masse. Chaque lichen qui brode le tronc des géants est précisé, chaque touche fait saillir un ourlet sur l'écorce. Mais cet infiniment petit ne l'empêche pas de voir le tronc robuste, ni l'arbre entier, ni la forêt universelle. L'admirable observation hollandaise, surtout de Ruysdaël qu'il a beaucoup

regardé, est là, mais encore dramatisée. Pareils effets entraînent, bien entendu, une exécution vigoureuse, mais aussi une technique compliquée et délétère. L'éternel bitume romantique, riche de tons chauds mais vénéneux,

Fig. 56. — THÉODORE ROUSSEAU. Les chênes.
(*Musée du Louvre*).

Le peintre romantique des vieux burgraves du monde végétal. A la fois puissant et analyste, il embrasse leur masse en fouaillant leur détail. Virtuose de l'Effet sans dommage pour sa sincérité presque religieuse, il les isole dans la plaine, les dresse sur l'horizon, leur fait repousser les lointains lumineux. Technique malheureusement cuisinée.

Photo Bulloz.

a rouillé ces chênes d'un automne précoce (fig. 56 et 57).

Voilà le groupe homogène, le plus purement romantique. Mais dans l'immense mouvement de 1830 il en est qui, sans en sortir, le débordent, par la nostalgie du passé et les incursions vers l'avenir. Les uns se retournent un peu vers la tradition classique qui meurt, les autres se penchent sur les « réalités » que 1848 met à la mode. Les

meilleurs unissent les contraires dans une harmonie supérieure, où ils trouvent la sérénité qui manque à leurs confrères. S'ils appartiennent à la même génération, ils ont du moins vécu plus longtemps, jusque vers 1860 ou 1870.

Fig. 57. — THÉODORE ROUSSEAU. SORTIE DE FORÊT A FONTAINEBLEAU. (*Musée du Louvre*).

Avant 1855. Toujours les motifs aimés : forêt de Fontainebleau, particulièrement le chêne et la mare. Composition concertée, un peu à la façon de Claude Lorrain : une échappée de lumière entre des repoussoirs sombres. Mais l'Effet est ici plus cherché, le ciel plus romantique, et les arbres morts comme l'aspect général révèlent l'étude des paysagistes hollandais. *Photo Alinari.*

La tradition classique n'était pas morte en ce renouveau de 1830. Elle ne meurt jamais sur notre sol que baigne au sud la Méditerranée. Les timides Bidault, Aligny, fournissent jusqu'en 1846 et même jusqu'en 1870 à la clientèle inlassable des morceaux d'Italie, lumineuse mais miroitante chez Bidault, précise mais sèche chez

l'un et l'autre, toujours arrangée en équilibre plastique et toujours close de monts selon la formule du paysage historique. Plus frappant est l'exemple de ceux qui, après s'être enivrés de pur romantisme, reviennent au style après le pèlerinage sacré. Decamps était un spécialiste du « genre ». Après 1840 il veut finir dans la majesté des sou-

Fig. 58. — COROT. Vue du colisée.
(*Musée du Louvre*).

1826. Dans la Rome antique les « fabriques » du répertoire traditionnel, mais vues à leur place et dans leur ambiance par un pèlerin de la lumière, qui découvre sur les vieilles pierres les « valeurs » roses des matinées romaines, et rajeunit ainsi, à force d'ingénuité, le lieu-commun des Ruines. *Cl. Arch. phot.*

venirs historiques qui exigent la noblesse des lignes et des formes. C'était un alchimiste de la couleur ardente : il s'apaise dans la sourdine des soirs plombés du lac de Génésareth (fig. 35). Cabat se convertit aussi après un voyage en Italie en 1837.

Mais Corot, lui, ne renonce à rien. Il capte des beautés si éloignées qu'il déconcerte nos étroites classifications.

Disciple de Michallon, d'Aligny, il reste classique, d'autant plus que presque seul du groupe de 1830 à 1850 il accomplit tout jeune en Italie le traditionnel pèlerinage (1825-1828). Mais classique ne s'applique ici qu'au sujet. L'Italie le prend, mais à son tour il la fait sienne. Le Colisée (1826), le Forum (1826), le Château Saint-Ange (1827) sont de bien « vieilles fabriques » du répertoire, mais il les voit imprégnées de la lumière des matinées romaines, rose chair, comme les avait vues Joseph Vernet (fig. 58). Français de tradition jusque dans la griserie italienne, déjà il voit tout, même les pierres, sous l'aspect subtil des valeurs. Et sans doute l'inoubliable terre virgilienne l'a marqué pour la vie, comme tous ses pèlerins : souvent il replacera dans ses tableaux, même tardifs, les nymphes dansantes, les chevriers qui jouent de la flûte au soleil couchant, sur le bord des lacs au nom magique, Albano, Castelgandolfo (fig. 59), Nemi. C'est là une note en sourdine, un simple thème poétique qu'il insinue dans sa chanson française. Car l'Ile-de-France est sa vraie Nature, celle qui parle le mieux à sa fine sensibilité. La pipe aux dents et au cœur un sentiment frais, il va à Marissel, à Chartres, à Mantes-la-Jolie, à Ville-d'Avray, et si par hasard il y voit danser quelque mythologie, l'accord de celle-ci avec le ciel et les arbres est si expressif, elle est baignée si doucement dans le milieu, qu'elle paraît n'en être qu'une émanation. Son vrai personnage c'est l'air léger qui circule, surtout la lumière épandue, et les échanges silencieux qu'elle ménage entre la terre et le ciel nuancé. Aussi a-t-il ses préférences pour le lieu et l'heure. Au dur éclat de midi il préfère le matin léger et le crépuscule, quand sur la raie d'or de l'horizon se détache le bras levé d'un joueur de lyre. De même, plus que le sombre couvert où se plaît Rousseau il cherche la fine

buée qui s'élève des prairies, du lac ou de l'étang : elle estompe les choses. Au chêne massif et noueux il préfère le peuplier, le tremble, le saule et l'osier, le bouleau, tous les feuillages qui frissonnent : ils s'ouvrent à l'atmosphère

Fig. 59. — COROT. CASTELGANDOLFO.
(*Musée du Louvre*).

Vers 1865. Obsession des souvenirs italiens jusque dans la vieillesse. Fine nature de l'Ile-de-France transposée en site d'Italie, dans un poudroiement lumineux qui éthérise la bourgade et le paysage. Vision à la Claude Lorrain, mais avec une imprégnation d'atmosphère qui fait de Corot un précurseur de l'Impressionnisme. *Photo Alinari.*

au lieu de faire masse, et se fondent dans l'air léger qui les baigne.

Ce qu'il apporte de plus précieux au paysage français, c'est le vaporeux. Il faut voir de près comment ce maître en glacis, voile les fonds de son pinceau ouaté quitte à tomber dans le cotonneux quand la vieillesse a amolli sa

main. Et surtout il est un délicat musicien des valeurs. C'est lui qui nous les ramène. Peu de tons en effet, mais la perception infaillible de leurs rapports, dans la riche modulation des gris où chante presque toujours une note rose (fig. 60). Or ceux-là sont les élus qui préfèrent à la

Fig. 60. — COROT. SOUVENIR DE MORTEFONTAINE.
(*Musée du Louvre*).

1864. Paysage de France, mais aperçu à travers les souvenirs d'Italie. Hantise des étangs et des lacs, d'où la buée du matin s'élève pour estomper les choses. Paysannes qui ne sont que des émanations du paysage. Lumière argentée, valeurs fines, sensibilité virgilienne.
Photo Alinari.

sonorité les harmonies et atténuent la tache pour obtenir les accords. Il est le précurseur de la peinture moderne, jusque dans ses audaces. Sa lumière grise flotte autour des symboles de Puvis de Chavannes. Elle révèle le « plein-air » à l'hispanisant Manet. Elle éclaire l'Impressionnisme, qui au lieu de cristalliser les volumes les dissoudra dans l'atmosphère.

Mais depuis 1848 le père Corot, qui était né en 1796, est seul à jouer de la flûte pastorale. Plus on va, en effet, plus l'art maintenant aspire à se soumettre aux choses. Désormais les paysagistes qui n'avaient que quinze ans en 1830 réagissent contre les excès du sens personnel, ou du moins s'en font accroire. L'observation dispute plus patiemment sa part au rêve. L'esprit français cherche en

Fig. 61. — DAUBIGNY. Écluse dans la vallée d'Optevoz.
(*Musée de Rouen*).

1859. Déclin du Romantisme. Paysagiste d'âme paisible, qui peint en « réaliste », avec des tons tranquilles, ce qu'il aime en bon bourgeois : les bords de nos rivières. *Photo Bulloz.*

tout une vérité plus vraie. D'autant plus vraie qu'elle sera plus humble; et aux champs, chez les paysans, elle l'est toujours. L'homme maintenant est toujours là. La figure humaine chasse de nouveau la solitude. Et c'est toujours le paysan; il est devenu avec l'ouvrier le Héros social. L'influence des Hollandais reste, mais cette fois avec sa vertu propre, qui est d'enseigner à regarder de près ce qui nous entoure. C'est donc à partir de 1850 le règne du

« Réalisme », et l'on peut se demander si la destinée du paysage romantique n'est pas finie.

On peut en effet se le demander à propos d'animaliers comme Troyon et Brascassat, qui nous amènent (sans la fraîcheur mouillée de la prairie) les troupeaux de Paul Potter et de Cuyp. Plus justement encore à propos de Daubigny, qui ne naît qu'en 1817 et ne meurt qu'en 1878 : âme paisible de petit bourgeois, qui choisit un coin quelconque et le peint, cette fois d'après nature, avec une simplicité directe (fig. 61). Même à propos de Chintreuil, peintre de l'espace, mais d'un espace qui se tient assez près de chaque chose.

Mais Millet ? S'attacher au paysan, comme Courbet à l'ouvrier, n'est qu'affaire de sujet, non d'art, puisqu'on peut voir l'un et l'autre de façon toute différente. Placer Millet tout à côté du peintre de l'Atelier, admirable technicien de sensibilité courte et de vision directe, c'est mettre un poète de race à côté d'un prosateur, qui n'est poète que par rencontre lorsqu'au pays natal le sous-bois lui refait une âme végétale.

Voici le vrai peintre de Barbizon. Puissant par un don inouï de synthèse, qui porte spontanément jusqu'au sublime l'observation vulgaire. Observateur, aucun ne l'est plus que lui, qui naquit et vécut aux champs, en sabots. Mais, qu'il le veuille ou non, de ce qu'il note s'élabore un triple poème. Poème de la terre d'abord. Nous n'entrons pas cette fois dans la forêt, mais nous restons à la lisière, sur le sol nourricier. Nul ne l'a peint ainsi : immense, haussant très haut l'horizon, strié de sillons fauves et bousculé de mottes massives comme des blocs. Ce n'est donc plus la Nature, mais la campagne rustique, de la ferme aux choux du verger (avant Pissarro) et plus loin, au champ moissonné. Puis, poème

des saisons et des heures, dont les impressions d'atmosphère sont si fugitives que parfois il lui faut prendre le pastel rapide pour les saisir : arc-en-ciel après la pluie, couchant où volent les corbeaux, clair de lune sur le

Fig. 62. — MILLET. Glaneuses.
(*Musée du Louvre*).

1857. Le poète de la terre, du paysan, et du travail. Dessin très simple, rythme des gestes primordiaux, sens du volume, largeur des plans, couleur de tons neutres, qui conviennent à la rusticité. Importance de la terre, qui monte toujours très haut dans le tableau. Peintre aussi classique que Poussin par le don latin de construire. *Photo Alinari.*

parc à moutons (1872). Quand il dessine, le crayon charbonneux, qui voit gros, excelle à l'estompe de la nuit. Quand il peint, les tons bruns, chargés de bitume (toujours), excellent à la gravité des choses et des gens aussi bien qu'à celle de l'heure (fig. 62-64).

Poème du Paysan par conséquent, plus encore que de

la Terre, car sauf dans l'Église de Gréville et l'Effet de printemps, l'homme est toujours présent ici, comme chez Poussin. Il raye l'horizon, et emplit le ciel de sa stature, qui soudain grandit. Le revoici enfin, le vrai, disparu depuis les miniatures des Travaux des Mois dans les

Fig. 63. — MILLET. Bergère gardant ses moutons.
(*Musée du Louvre*).

1862. Œuvre d'un « réaliste » qui s'attache aux scènes rustiques familières, mais aussi d'un poète qui exalte le soir, la solitude, le silence, par la simplification des plans, des formes, et des tons presque monochromes. *Cl. Archives phot.*

manuscrits du XV^e^ siècle; et c'est un peintre-paysan qui le découvre. Mais s'il est fraternellement observé, une généralisation puissante simplifie encore ce simple, et le transfigure. Lourd vêtement de bure qui tombe droit, crâne élémentaire, gestes primordiaux et lents, ce n'est plus un individu mais un type social, un peu influencé peut-être par les idées humanitaires de 1848. Peut-être

aussi ce peintre rural, né à l'ombre d'un clocher normand, est-il partagé entre deux sentiments : une sorte de panthéisme qui tend à absorber l'homme dans les choses sacrées, et la piété évangélique qui sentait si bien l'Angélus (1858). Mais il est vain de chercher si loin. Cette

Fig. 64. — MILLET. Le semeur.

1865. Art puissant de la « synthèse », admirablement servi par le gros crayon charbonneux. Il simplifie la forme humaine pour la mieux construire, la dresse sur la glèbe elle-même fortement maçonnée, et fait monter très haut la terre sur l'horizon crépusculaire. Art classique dont le « réalisme » s'achève en poésie.

vision du paysan n'est sans doute après tout que l'effet d'une loi secrète, celle du génie intime de Millet, qui spontanément stylise le réel.

Poème du Travail enfin, qui lie indissolublement la terre et l'homme. Jamais n'avait été dégagé avec tant de justesse unie à la largeur (chose rare) le rythme des attitudes qui depuis des siècles inclinent l'homme sur la

glèbe pour semer, faucher ou glaner. Depuis les quatre-feuilles de la cathédrale d'Amiens, le « geste auguste » du semeur n'avait pas retrouvé cette ampleur.

Pareille faculté poétique s'exprime par un dessin lourd mais robuste : il simplifie, donc il exalte et éternise. Millet nous prouve que le paysan peut avoir du style comme le héros, quitte à le déformer pour le transfigurer comme font toujours les plus grands. Dessin de constructeur surtout, qui équarrit l'être humain comme la motte, et ne peut s'empêcher de durcir même l'arc-en-ciel du printemps. Pour laisser à la forme sa massivité il se contente des teintes brunes qui sont celles de la terre, et hélas! du bitume. L'obsession de Rembrandt et de ses effets soudains est sur lui. Mais la facture de ce paysan est boueuse, spontanément.

Voilà bien la fécondité de l'École du paysage entre 1830 et 1850. En donnant de la Nature, surtout avec le premier groupe, une expression lyrique, elle précise la vertu du Romantisme. En recevant de la Nature une émotion directe, en se tenant avec Millet, paysan et fils de 1848, près de la campagne et du rustre, elle prépare ce qu'on appelle le Réalisme. Mais en libérant avec Corot la palette française, elle ouvre la voie à l'Impressionnisme. C'est jusqu'à Cézanne toute la moisson du XIX^e^ siècle.

CHAPITRE V

LA DÉCOUVERTE DE L'ORIENT. — L'ORIENT ROMANTIQUE.

La clarté du paysage de Corot était celle de chez nous, douce et pâle. Mais voici que le Romantisme, aidé des circonstances politiques, s'élance vers les pays de lumière.

L'art ne se limite plus à l'antiquité gréco-romaine, ni à l'Italie, ni au « sombre » Moyen Age, ni à notre vie moderne, terne comme le « paletot », ni au paysage de France irisé comme nacre : il se tourne vers l'Orient, qui a l'éclat pittoresque, la tache vive des oripeaux, un décor aux aspects étranges, un ciel intense sous lequel la couleur chatoie et la matière se tranfigure, où l'ombre elle-même apparaît plus qu'ailleurs lumineuse et colorée. Les races qui l'habitent prêtent aussi au dessin des formes inédites.

L'élan était nouveau. Le moyen âge des XI^e^ et XII^e^ siècles, il est vrai, avait reçu de l'Orient des présents de Rois mages : des formes, des couleurs, des techniques, et l'idée des splendeurs du vitrail. Mais cela était si loin ! Les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ne lui avaient demandé, avec le « lachinage », avec les chinoiseries et turqueries de Watteau et de Boucher, avec Liotard, Le Prince, et la laque des frères Martin, qu'un petit exotisme frelaté. Il est absolument indifférent à David, que la forme antique hypnotise. Les davidiens comme Guérin et Girodet n'y voient que l'enroulement d'un turban, la courbe d'un cimeterre ou d'un profil. Malgré ses chapiteaux lotiformes la Carthage de Guérin n'est que la baie de Naples, et son air embrasé ne brûle que le cœur de Didon. Ils ne le voient pas en peintres, ils n'ont même pas été le voir chez lui, et s'en soucient peu. Ce qu'il y a de plus spécifique, de pictural, dans la leçon artistique de l'Orient, c'est-à-dire les valeurs optiques, couleur, lumière, et l'atmosphère, leur échappent. Y a-t-il donc antinomie entre l'Orient et l'esprit classique ? Est-il hostile à ce qu'ils aimaient, à la beauté des lignes, à la noblesse des attitudes, à la plasticité des formes ? Non : témoin les romantiques précisément, qu'il ramène au style, et les artistes

de traditionnelle observance, comme Ingres et Chassériau, dont il rajeunit le « classicisme ».

C'est qu'en 1798 Bonaparte est entré en contact avec les Pharaons. Gros nous ouvre sur les bords de la Méditerranée, qui étale dans le fond sa tache bleue, la mosquée de Jaffa, inondée de soleil en son patio mais couvant dans l'ombre de ses arcades l'agonie d'Arabes pestiférés (fig. 25). Alors, sur les cuivres ciselés et dorés de nos meubles Empire, palmiers et pyramides étincellent, condensant le soleil. Mais il faut reconnaître que la vieille Égypte n'était pas inédite. Voici que deux événements, en ouvrant des contrées nouvelles, ébranlent les imaginations presque autant que jadis les Croisades : en 1825 l'affranchissement de la Grèce en proie au Turc, et en 1830 la prise d'Alger, qui nous transporte au seuil d'un continent presque oublié depuis la chute de l'Empire romain. Du Levant, de l'Afrique, nous arrive alors un « orientalisme » de saveur inédite. Le Romantisme va l'exploiter, mais comme il fait le Moyen Age, comme il fait tout, superficiellement, dans un irréalisme obstiné qui est son esprit même. Tous les peintres font de l'Orient dans leur atelier, les uns avec leur pure intuition, les autres avec leurs souvenirs et parfois leurs croquis, tous dominés non par cette réalité nouvelle, vaste comme un monde, lointaine comme les siècles, mystérieuse comme la légende, mais par le souci voluptueux de la couleur. Un pur chromatisme, subjectif et lyrique, voilà leur Orient : il n'est, jusqu'à Ingres, qu'une note pittoresque, non l'appel d'un monde inconnu.

Delacroix a beau transposer en savoureuses aquarelles des miniatures persanes, une vision de cavaliers hindous : il ne fait qu'imaginer l'Asie, l'Asie atroce de Sardanapale, comme le Levant des Croisés. Mais il a vu en 1832, de

ses yeux, le Moghreb, et ce fut, au sortir de Paris, des salons et du Salon, un éblouissement. Qu'il devienne sensible au caractère des races, cela est peu. Tout à coup se révèle à lui la noblesse tranquille et fière du monde arabe, et en elle le monde antique, qu'il y croit retrouver. Finie l'Antiquité d'atelier, celle des Grecs de David, dont il faut rire. Voici la vraie, toujours vivante. La fileuse dans le harem, c'est la grecque dans le gynécée; le Marocain drapé dans son burnous, c'est ce qui nous reste du romain togé; ce mendiant si digne, c'est le client qui attend la sportule, et « tout cela en blanc, comme les sénateurs de Rome et les Panathénées d'Athènes ». Le rythme grave de la vie romaine règle à ses yeux celle de l'Islam. La thèse de Th. Gautier, de James Tissot, l'Orient immuable, celle de M^r^ Louis Bertrand, l'Afrique et l'Africain du nord images vivantes de l'Empire, Delacroix les ébauche dans les notes fiévreuses qu'il jette avec des croquis sur son carnet de voyage. Or cette révélation est de conséquence. Non seulement l'Afrique le réconcilie avec cette antiquité que le goût nouveau honnit, mais au contact de cette dignité calme son romantisme s'apaise. Sans doute il a senti la sauvagerie de la terre, de la race et des lions. Le contact lui a donné quelques accès de frénésie, qui sont devenus les Convulsionnaires, et les Combats de chevaux ou de fauves. Malgré tout l'Afrique musulmane, simple avatar de la romaine, le guérit de son exaspération. Dans le tableau qu'elle lui inspire au retour, la ligne se tend sur la gandourah, le geste se fait sobre. La Revue de Muley-Abd-er-Rhaman, à laquelle il a assisté au pied de murailles fauves qui méprisent les siècles du haut de leur ruine, fixe de la permanence (fig. 44). Le Romantisme cherchait le « dynamisme », dans la crise : voici qu'il prend goût aux

états qui durent. Or c'est l'essence de l'esprit classique.

Mais ce n'est là encore que dessin. Voici que des tons nouveaux lui sont révélés, des valeurs nouvelles de vert, couleur du Prophète, de lilas et de mauve. Partout, à chaque minute, confirmation lui est donnée du phéno-

Fig. 65. — DELACROIX. Les femmes d'alger.
(*Musée du Louvre*).

1834. L'Orient de Delacroix, mais cette fois avec des traits particuliers : un intérieur, des pénombres et des ombres transparentes, la recherche de la sourdine et de la nuance. Comparer avec les Odalisques d'Ingres et avec le Harem de Chassériau. *Photo Alinari.*

mène naguère observé à Paris, lorsque voyant une bande violette s'étaler sur un fiacre jaune, il avait constaté qu'elle résultait d'une ombre portée. L'ocre rouge des murs de Marrakech, qui échauffe la Revue de Muley-Abd-er-Rhaman, est une note africaine unique chez lui. Dans les intérieurs musulmans ou du moins juifs il voit des sour-

dines veloutées sous une lumière tamisée, qui sont nouvelles dans son œuvre ardente. Elles font l'originalité des Femmes juives dans leur appartement (fig. 65), ébauchées à la détrempe et simplement achevées à l'huile pour pré-

Fig. 66. — CHASSÉRIAU. Intérieur de harem.
(*Collection du baron Chassériau*).

Esquisse. L'obsession orientale chez cet élève d'Ingres, disciple de Delacroix. Mais il ne cherche pas l'orientalisme, comme les Odalisques d'Ingres, dans l'arabesque d'un nu, et il sent bien mieux que les « Femmes d'Alger » du scénographe Delacroix la poésie de l'indolence, même de la torpeur.

server des réactions chimiques la délicatesse aérienne des tons. Enfin le ruissellement de lumière modifie même sa technique. Par de petites hachures pressées il cherche la vibration solaire. La Revue déjà citée est peinte, du ciel aux babouches, à petites touches qui font un vrombissement de fournaise. Ici était l'avenir. Mais Delacroix

reste sur le seuil. Coloriste exaspéré, non luministe, l'Afrique lui est une autre orchestration chromatique, voilà tout : Afrique vénitienne avant tout, parce qu'il la voit à travers les toiles de Véronèse. Le vert émeraude de ses scènes orientales, ce n'est pas sur une écharpe arabe qu'il l'a trouvé, mais peut-être dans les Noces de Cana. Il se peut que Véronèse lui-même l'ait trouvé sur quelque objet ou oripeau d'Orient dans ses promenades sur la Piazza; mais même alors, c'est toujours le génie de Venise qui lui donne sa valeur pittoresque. Les reflets d'un musée, du Louvre familier, poursuivent Delacroix jusque dans le pays fauve où dorment les villes d'or.

Autour de lui chacun des maîtres romantiques arrange l'Orient à sa façon, même quand il l'a vu. Il compose une « Orientale », comme le poète voisin du Cénacle, Victor Hugo, grand artiste lui aussi, dessinateur visionnaire qui dresse dans un jour d'apparition des mosquées fabuleuses (fig. 67). Le « Feu du ciel » de L. Boulanger n'est oriental que par l'oppression de palais assyriens inconsistants où trône la colossale statue de Moloch : Orient de pure façade, tout en dehors. Dans les aquarelles ardentes de Barye lions et jaguars authentiques viennent du Muséum, et les rocs sinistres où ils sont à l'affût sont ceux de Franchart dans la forêt de Fontainebleau (fig. 68). Pas plus que lui Diaz n'est allé là-bas : on l'a vu composer un tableau oriental devant un tronc d'arbre des environs de Paris. Il fait du chic sur nature! Porfirio Narcisso Diaz est d'ascendance espagnole, et c'est le soleil d'Espagne qui colore son Orient comme celui de Victor Hugo. Le sien n'est qu'orfèvrerie flamboyante, et ses Turcs, ses Arabes, ses odalisques, que belles taches sonores fougueusement échantillonnées. Marilhat au contraire a mis le pied sur la terre archi-millénaire, en

Égypte et en Syrie : il a vu. Mais on dirait qu'il n'a pas été ému. Portraitiste littéral, il nous rapporte du Caire, d'Esquebieh (fig. 69), une Égypte rouge brique calcinée dans la torpeur, sous des monuments de forme sèche que

Fig. 67. — VICTOR HUGO. Dessin.
(*Musée Victor-Hugo*).

Plume et encre de Chine. Obsession de l'Orient chez Victor Hugo artiste. Orient de fantaisie ou plutôt de rêve, encore transfiguré par les effets de lumière, sans les violences qui dramatisent les burgs du Rhin. Orient turc, Inde, Chine ou Japon, composeront avec un gothique de convention le décor de certains meubles créés par le grand visionnaire.
Photo H. Laurens.

les coulées de grandes ombres dédoublent géométriquement. Cet Orient d'ombres grises, net, précis, coupant, reste singulièrement classique. Enfin Decamps, lui aussi, a voulu voir. Son domaine cette fois, c'est le Levant turc; mais Corps de garde, Supplice des crochets ou Sortie de l'École, c'est toujours l'outrance d'un même effet. Effet de

soleil, qui donne à la rue de Smyrne (fig. 70) le même aspect qu'à la cave où le rat creuse son fromage, et qu'au chenil où le valet de chiens fait claquer son fouet. Toujours il coupe de son rais oblique le vieux crépi musulman, dont

Fig. 68. — BARYE. Lion et lionne près de leur antre. (*Musée du Louvre*).

Peinture. Le paysagiste et animalier romantique. De vrais lions, mais pris au Muséum. Suggestive évocation de l'Orient, mais prise dans la forêt de Fontainebleau. Romantisme qui met l'observation positive au service de son rêve oriental. Art puissant de peintre sculpteur qui préfère la forme à l'analyse des surfaces et les valeurs à la couleur.

Cl. Archives phot.

il fait fleurir les ulcères. Sur l'universelle ruine turque il crée les intersections d'ombre veloutée et de blanc crémeux. Soleil un peu monotone, parce qu'il n'est fait qu'avec de l'ombre, côte à côte avec elle en brusque diagonale. Si l'Orient de Delacroix avait des reflets de Véronèse, celui de Decamps est d'un disciple obstiné de

Rembrandt. Mais si cuisiné qu'il soit, brûlé et fauve il est plus vrai.

Somme toute, le Romantisme a l'appétit plus que le sens de l'Orient. Il ne connaît que l'Orient proche, l'Afrique du nord, le Levant, le delta du Nil, non le continent profond et mystérieux où les hommes ont des formes et de la lumière une vision étrange. Et c'est

Fig. 69. — MARILHAT. Ruines de la mosquée du khalife Hakem. (*Musée du Louvre*).

L'Egypte vue par un œil précis et encore classique, qui aime à définir, même les tons fauves, même les projections d'ombre. *Cl. Archives phot.*

l'Orient moderne, non millénaire. En définitive l'Orient, par sa gravité, son manque d'expansion, la largeur de ses horizons et la grandeur de ses lignes, est peu propice au Romantisme : il le pousse au style. Il a transformé Decamps. La Rencontre du tigre et de l'éléphant dans la vaste étendue de la jungle, la majesté farouche, aux larges plans, des monts où dorment des lacs que hantent César et Jésus, sont des visions classiques à la Poussin.

Sans doute il les incline tous à la clarté, et les amène à nettoyer leur palette des terres et du bitume pour avoir du soleil. Mais la lumière ne dévore pas leur couleur : c'est celle-ci, c'est la tache, qu'ils viennent chercher en lui, plus ardente, plus riche. L'Orient « achève » le coloriste qui est en chacun d'eux : il ne fait point de lui un luministe.

C'est un génie classique qui, à l'époque romantique, sent la saveur intime de l'Orient, du vrai, de celui qu'on appelle l'Asie. Comment Ingres a-t-il pu la découvrir ? Par intuition ? Sur des miniatures persanes, des estampes japonaises ? Toujours est-il que le premier il a la vision « orientale ». Il sent la poésie pénétrante du patio où murmure la fontaine, le silence de la sieste sous la musique de l'esclave, les effluves tièdes du bain turc, la beauté rare de l'objet, shall, potiches, tasses à thé, narghilé. Le sens de l'assoupissement, de l'arabesque modulée, la déformation décorative, le goût de l'à-plat, voilà bien des évasions lointaines chez ce petit bourgeois qui rêve de la campagne du dimanche et n'a jamais été plus loin que Rome.

Chassériau nous apporte une autre note, qui résonne de plus loin et plus étrangement. Il est le disciple de Delacroix, et va comme lui en Algérie s'enivrer de couleur et de soleil (1844), mais après avoir été fortement marqué par son premier maître, Ingres le persan. C'est pour cela sans doute que son Afrique est féline. Nonchalante comme une odalisque, aux yeux en amande voilés de longs cils, elle s'enveloppe de couleurs, bleu, vert, rose, d'un éclat chantant et frais (fig. 66). En tout cela elle diffère de celle de Delacroix. Mais surtout, avant cette initiation il était, lui, un fils du plus Extrême-Orient puisqu'il était né aux Indes occidentales, aux Antilles, sur la grande houle de l'Atlantique. Nous verrons ce que son art, par ailleurs si mélodieusement classique, tout imprégné d'alexandri-

nisme, doit à l' « Inde » créole qui est restée en lui comme une nostalgie.

Chassériau meurt en 1856, Ingres en 1867. En vérité, ce n'est pas le Romantisme proprement dit, celui de 1822-

Fig. 70. — DECAMPS. Une rue de smyrne.
(*Musée du Louvre*).

L'Orient des romantiques, qui est avant tout le Levant. Lumière dorée obtenue par le contraste de l'ombre fauve, en brusques intersections. Peinture grasse et succulente d'un cuisinier virtuose. *Photo Bulloz.*

1840, mais l'art d'à-côté et celui d'après, du milieu du XIX^e^ siècle au nôtre, qui ont refait (jusqu'au bout cette fois) vers la Perse sassanide, vers la Chine, vers le Japon, le chemin où étaient entrés nos verriers, nos enlumineurs et nos imagiers de la grande époque romane.

CHAPITRE VI

L'ESTAMPE ROMANTIQUE

Outrance et réalisme. — Le dessin, le bois, l'eau-forte, la lithographie.

Le Romantisme a la violence d'un torrent : il roule dans son flot tous les dialectes du langage pittoresque. A certains il communique un regain de vie, à d'autres la vie même, pour pouvoir s'y satisfaire lui-même en se précipitant jusqu'au bout de ses tendances : le truculent, le macabre, même l'infernal. On y voit à nu le vice secret qui finira par détourner de lui le public français : l'outrance. C'est que ces techniques sont le plus souvent (mais pas toujours) de la vignette, c'est-à-dire un commentaire imagé de la pensée écrite, une illustration du Livre. Émanée du texte (et quels textes !) au cours d'une lecture fiévreuse, elle en a pris les audaces illimitées d'expression. Quand il s'agit d'une pure fiction romanesque, c'est de la frénésie, du paroxysme, qui fait tressauter le diagramme du trait et exploser la violence des blancs et des noirs. Il faut étudier ces estampes pour connaître à fond l'imagination et l'art romantiques : là seulement, dans la liberté du crayon ou de la pointe, il tend à l'extrême tous ses moyens, il les épuise, en luttant de possibilités avec le Verbe. Il est à plaisir Jeune France.

C'est peut-être qu'il essaye d'être Vieille Allemagne. La sensibilité germanique en effet lui envoie son fantastique enveloppé de brumes, avec quelques-unes de ses vieilles ballades, avec la lithographie elle-même inventée en 1796 par le Bavarois Senefelder, avec certains artistes

même comme les Johannot, qui sont d'Offenbach. Mais cette influence germanique reste légère. Cimetières et fantômes de chevaliers, paladins et nonnes sanglantes, clochetons pointus, tout ce gothique troubadour, ce diabolique et ce macabre, sont de chez nous et dès longtemps : ils viennent des profondeurs de notre Moyen Age, où l'art romantique enfonce quelques-unes de ses racines. Mais en ce moment de crise ils s'exaspèrent, simplement. Que de fois d'ailleurs dans ce fouillis pittoresqne il fait pénétrer la clarté latine, comme dans l'actualité frémissante il fait pénétrer avec Daumier la sobre et puissante plasticité classique! C'est précisément le rôle du Romantisme français, jusque dans ces techniques légères du noir et du blanc où rien n'encombre sa liberté : en ordonnant la folie orgiastique il en fait une dionysie.

Et puis, par un contraste inattendu, ce sont elles qui ont le plus contribué à l'entraîner vers le « Réalisme » dont il va mourir. Car il les enlève souvent à la Légende pour les mettre au service de la vie, de la vie moderne, de l'actualité paisible ou brutale de 1830, de 1848, même de 1860, qui le ramène (ligne, forme et ton) à la mesure du réel. Il importe peu d'ailleurs que ce réel soit futile comme la Mode ou grand comme une Révolution. Voilà donc que l'estampe à son tour, comme la peinture de paysage ou de genre, nous révèle l'intime contradiction du Romantisme, qui dès le début marche sûrement vers le vrai, mais comme à reculons.

Le Maître lui-même du Romantisme littéraire, Victor Hugo, traduit en art sa vision par d'extraordinaires dessins. Ce n'est pas seulement un disciple exaspéré de Goya, qui voit les Misérables et les Travailleurs de la Mer comme les aurait vus le graveur des Caprices. Orient fabuleux où s'ébauchent des mosquées, burgs éventrés des bords du

Rhin, Burg sans nom, Burg à la Croix, tour des Rats, où se battent la lune et le nuage, ce sont créations de visionnaire hyperesthésié, éclair dans les ténèbres, surpris par un Rembrandt du XIX^e^ siècle qui écoute ce que dit dans les ruines la « Bouche d'ombre ». Toujours le drame de la lumière et du sombre, mis en scène par une technique inouïe, si imprévue, qu'on a cru que l'imagination de ce « Turner de la nuit » comme l'appelait Bertaux, impuissante à atteindre par la volonté son rêve fantastique, laissait faire sur la feuille blanche la goutte de café ou la tache d'encre écrasée. Non : un travail patient au contraire, méthodique, commençant par des croquis à la mine de plomb sur nature, a préparé ce lyrisme éperdu. Suie, encre de Chine, gouache, sepia en large traînée ou petite touche, est sur la feuille une « Force qui va », mais qui sait où elle va. Comme Delacroix, ce romantique échevelé est un latin de culture gréco-romaine qui organise avec le vrai ses évasions. Il a d'ailleurs suivi des yeux celles du plus fougueux des graveurs qu'ait inspirés la vieille terre classique, de Giambattista Piranesi dans les ruines de Rome. Même ici se vérifie le fait qui doit dominer toute étude sur le Romantisme français : jusque dans l'hallucination il reste classique (fig. 71).

Le bois en sa simplicité puissante devait attirer l'École. Dessiné pour la vignette par Tony Johannot ou par Deveria, gravé par Porret, il réussit à merveille par ses beaux contrastes le byronisme, le méphistophélisme, tout le démonisme dont débordent les « Ballades » de Baour Lormian (1829) ou les histoires fantastiques du « Roi de Bohême et de ses sept châteaux » (1830) du bon Ch. Nodier. Et sa taille sommaire, fruste, a quelque chose de primitif qui devait les séduire avant de s'imposer à notre Synthétisme du XX^e^ siècle. N'oublions pas que c'est au Roman-

tisme que nous devons ce premier réveil de la gravure sur bois en attendant le puissant et large renouveau actuel.

Mais la gravure sur bois, malgré tout, dégage fortement

Fig. 71. — VICTOR HUGO. Le burg dans l'orage.
(*Musée Victor-Hugo*).

Encre de Chine, sepia, et gouache. Inspiré de la ruine de Falkenburg, transfigurée par l'imagination du visionnaire, qui cherche dans l'orage ou dans la nuit, c'est-à-dire dans les valeurs variées de l'ombre traversée d'éclairs, le drame des contrastes, où se résume toute son œuvre. *Photo H. Laurens.*

la ligne, et par là elle est peut-être moins près du génie romantique que l'eau-forte et la lithographie. L'eau-forte est plus symphonique. Aussi renaît-elle, toujours grâce au livre. Le type de l'homme des cathédrales, le Elias Wilmanstadius de Th. Gautier, ce fou charmant de Célestin Nanteuil qui vit nostalgiquement dans le Moyen Age,

s'attache à l'œuvre de Victor Hugo comme le lierre au chêne. Ses frontispices dressent au seuil des romans hugoliens, de « Notre-Dame de Paris » par exemple (1831), des architectures gothiques de rêve (fig. 72). La construction

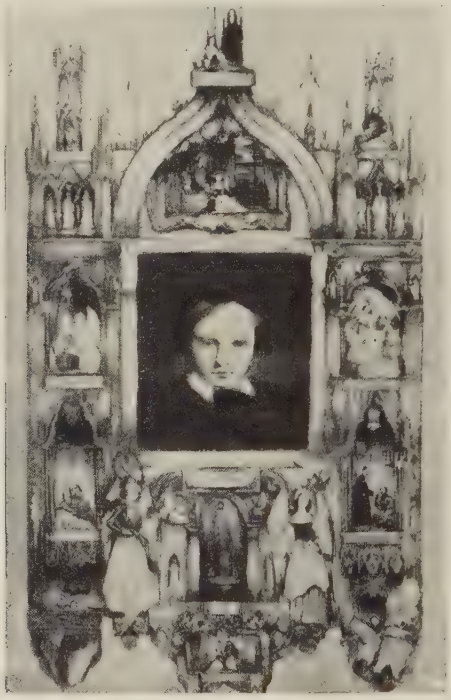

Fig. 72. — CÉLESTIN NANTEUIL. FRONTISPICE DE « NOTRE-DAME DE PARIS » DE VICTOR HUGO.

1833. Timide résurrection de l'eau-forte, au service d'un gothique troubadour qui réduit le Moyen Age au XV^e^ siècle et le résume dans le polyptique. Art bien ténu pour célébrer une cathédrale et annoncer le roman énorme : toile d'araignée suspendue au colosse.

est donnée, non par les lignes, ténues comme des fils d'araignée, mais par des répartitions de noir et de blanc. Un aspect général de polyptique et de vitrail unifie tout ce brio puéril, auquel manque précisément la grande qualité que le Moyen Age sut garder même dans le gothique flam-

boyant : la monumentalité. Des cathédrales en treillis de cheveux, c'est un piquant paradoxe. Mais ce maniérisme est naïf, trouvé, et l'encre aujourd'hui passée qui le dessine a pris des tons dorés qui disent délicieusement la vieillesse des pierres.

Fig. 73. — Lithographie originale d'Eugène Delacroix pour la traduction de Faust en 1828.

Satanisme convulsé, Moyen Age fantastique découpé en ombres chinoises sur le soleil couchant, frénésie de Romantisme, encouragée par la jeune technique venue d'Allemagne, qui met au service des « Jeune France » des effets pittoresques nouveaux.

C'est à la lithographie qu'est réservé l'honneur d'introduire dans l'estampe romantique l'observation moderne. Toute jeune, cette fille de Germanie prend chez nous un essor inouï. Le Romantisme la fait sienne, jusqu'à l'épuiser, puisqu'après lui elle ne fait que décliner. Elle

le sert si bien! Son dessin sur pierre est en effet une forme de la peinture : il est le contraire de la délinéation. Son trait souple qui s'écrase a des effets prodigieux avec des moyens très simples, le ton, les noirs profonds et veloutés, les demi-teintes exquises. Un halo l'enveloppe toujours. Suie ou sable chez les médiocres, son « beau grené » la fait chez les maîtres puissante et douce. De toutes les techniques en marge de la peinture voici donc maintenant la préférée.

Sans doute il en est chez qui elle reste un peu linéaire, par exemple chez Gavarni, toujours élégant et précis lorsqu'il lâche à l'Opéra (1831), au Bal masqué, dandys et lorettes (1842) avec leurs chapeaux en tourtières et leurs manches à gigot, ou lorsqu'il dresse dans ses loques Thomas Vireloque (1852) grand jusqu'à l'épique; chez Granville aussi lorsqu'il confie aux bêtes la satire de leurs frères humains (1828, 1837) et fait mouche à tous coups sur une cible qui a les traits de Louis-Philippe; chez Achille Deveria enfin, qui nous présente dans le « Goût Nouveau » (vers 1830) la vie du beau monde en des intérieurs au jour tamisé, et les « parisiennes à la fois spirituelles et sentimentales que Musset aima ». Alors elle cherche le dessin plus que le ton, et la couleur volontiers grise y est plutôt la servante de l'écriture.

Elle est déjà plus pittoresque, mais discrète encore et limpide, en faveur de Charlet quand il conte avec bonhomie la petite chronique de la Grande Armée (1820) ou campe les soldats de la Légende, pleins d'humour dans la bravoure. Mais voici que l'Anglais Bonington lui apporte tous les effets du poudroiement lorsqu'il baigne dans la vapeur d'eau les vieilles maisons normandes à colombages et fait fuir en dégradation aérienne vers une gloire de brume la rue du Gros-Horloge à Rouen (1822). La

Normandie humide est alors pour la lithographie romantique ce qu'elle sera pour le paysage de 1830 et plus tard pour l'Impressionnisme : l'atmosphère. Les deux premiers volumes des « Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France » de Taylor et Ch. Nodier, qui lui

Fig. 74. — RAFFET. Ils grognaient et le suivaient toujours.

Lithographie. Ce qu'un visionnaire peut tirer de la technique alors nouvelle de la lithographie. Effets de halo qui enveloppent de poésie la Légende. Effet de rythme qui évoque l'Epopée en marche. Art large et puissant qui suggère en ne disant que l'essentiel, et obtient avec du noir et du blanc tous les prestiges de la peinture. *Photo Bulloz.*

sont consacrés (1820, 1825), offrent non seulement à Bonington mais à Watelet, à E. Isabey, à C. Bourgeois, l'occasion d'effets lumineux qui baignent de fantastique les ruines prodigieuses de Jumièges, de Saint-Wandrille, du château de Robert le Diable...

Et enfin voici les vrais peintres sur la pierre, les coloristes en noir et blanc, les beaux manieurs de tons. Ils

sont en même temps les véhéments de l'inspiration, car il y a simultanéité entre leur art et leur manière de sentir. Il est frappant qu'avec le crayon du lithographe Delacroix reste le visionnaire et le fougueux coloriste. C'est même sur la pierre qu'il « passe » sa crise violente de démonisme. Il le fallait, pour susciter autour d'Hamlet ou du Faust de Gœthe, qu'il illustre (1828), tout le légendaire diabolique du Moyen Age, de l'antre de la sorcière à la nuit de Walpurgis (fig. 73). Au milieu de ces fulgurances sulfureuses l'art Jeune-France monte à l'ultime diapason. La technique enfiévrée étouffe la ligne dans les résonances du clair-obscur et fait surgir en halo d'apparition les suppôts de l'Enfer. Plus loin encore va Boulanger, jusqu'à la frénésie hystérique, quand il lâche ses « Fantômes » sous un éclair (1828). Décidément, c'est le Sabbat du Romantisme (fig. 34). Aussi est-ce un repos, après ce cauchemar, de retrouver l'Epopée napoléonienne en masses alignées. Raffet qui nous la conte s'aide même du lavis, c'est-à-dire de la peinture à l'eau traînée par le pinceau, pour ressusciter autour de l'Empereur dans la « Revue Nocturne » (1836) l'armée épique qui s'avance en bataillons serrés. Une précision documentaire a beau soigner les détails de l'équipement, cela émerge d'une brume de songe que la technique la plus habile en même temps que la plus inspirée soulève autour de la marche innombrable, au son du tambour. L'évanouissement des formes dans la dégradation des tons, le jeu des noirs funèbres et des clartés de gloire, sont une hallucination, et cela dans une composition de discipline militaire! Sujet, technique et sentiment ont fait de ce chef-d'œuvre un défi (fig. 74).

Pourtant la lithographie n'avait pas encore épuisé sa vertu. La voici maintenant aux fortes mains de Daumier.

Celui-ci est le grand poète. Certes, satire politique de la Monarchie de Juillet et des mœurs des petits bourgeois mornes, c'est là de l'observation immédiate, et il semble que nous devrions compter l'artiste parmi les « réalistes » dont le triomphe approche. Mais pourquoi ligoter ainsi les forts, et comment placer Daumier dans l'horizon si

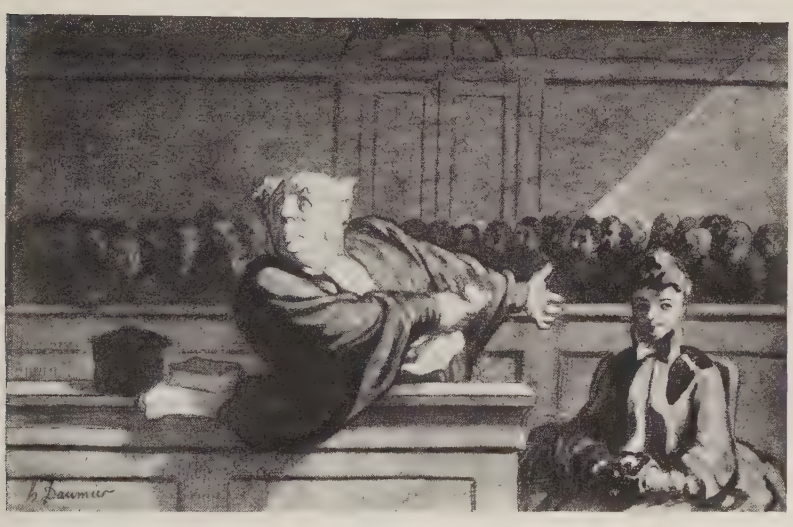

Fig. 75. — DAUMIER. Le défenseur.

Dessin lavé. Satire pénétrante, justesse de mouvement, don de la mise en scène, habile répartition de la lumière qui concentre l'intérêt sur l'essentiel, sentiment robuste du volume.

court de Courbet? Il pense plus qu'il n'observe, mais sent encore plus qu'il ne pense. Et même quand il s'agit d'un fait brutal comme la Rue Transnonain (1834) son émotion le grandit, l'exalte jusqu'à l'épique. Le réel prend une puissance inouïe sans rien perdre de son intime vérité. Et cela grâce à deux stimulants : la passion, qui outre tout dans une verve féroce, quitte à faire sombrer dans le pessimisme la bonté vengeresse de l'artiste, et d'autre part l'art de la synthèse, le raccourci vigoureux, qui annonce

Steinlen et Forain, le mouvement véhément et large, le don superbe de la masse, projetée en son relief par les noirs et les demi-teintes (fig. 75). Le réel est magnifié même au prix de la déformation expressive, encore, toujours, car les grands artistes se font toujours leur loi à eux-mêmes, surtout chez les romantiques. Inutile de rappeler que lui aussi a modelé, comme Géricault. Mais il modèle la nuit, sous la lampe, comme un visionnaire. Ses portraits-charges, pétris en plans brusques, avec des oppositions fortes, ont une puissance d'apparition fantastique. Voici encore un constructeur qui a le don latin de la plasticité, tout en bousculant sur elle le clair-obscur. Décidément l'estampe achève de nous apprendre que le Romantisme en France est une forme nouvelle de l'esprit classique, et qu'en fin de compte, classicisme, romantisme, réalisme, le génie résume en lui toutes les tendances en confondant notre manie de classifier.

TROISIÈME PARTIE

COMMENT LE ROMANTISME EST MORT

Ses défauts devant l'opinion. — Ses adversaires. — Les audaces du Classicisme rajeuni : Dominique Ingres. — L'Eclectisme de Delaroche à Léopold Robert. — Un romantisme ingresque : Chassériau.

Le Romantisme en son esprit ne pouvait mourir tout à fait : il est une façon d'être et de sentir qui est éternelle. Mais c'est l'École qui entre 1840 et 1848 est morte, du moins en ses excès et son intolérance. Le public du temps de Louis-Philippe est bourgeois, et l'on sait en notre vieux pays tout ce que ce mot de chez nous comprend de vertus et de limites. A la rigueur il accepte l'étrangeté des sujets, la nouveauté des horizons immenses du passé où le Romantisme l'entraînait, mais difficilement ses outrances de sentiment et d'expression qui sont le fait de l'art lui-même. Delacroix quinquagénaire se plaint dans une fierté amère d'être « depuis trente ans livré aux bêtes », et nous sommes obligés de constater que le Romantisme, dont nous sommes les héritiers en tant de choses, resta impopulaire. Toujours tout dramatiser? La vie n'est pourtant pas un drame perpétuel, heureusement. Ne pas dessiner (car on l'a cru) ? Brouiller la ligne dans un coloris qui est lui-même une « tartouillade », et dans une facture qui est de l'hystérie? Passe encore pour Delacroix, car jusque dans ses erreurs il garde une gran-

deur tragique et dans son désordre une discipline secrète qui en impose même à la critique. Mais Boulanger et son satanisme sulfureux! Or c'est Boulanger précisément qui est le vrai représentant du Romantisme pour le public et les Salons (fig. 34). Assez, leur crie-t-on, assez de cet « Évangile selon Saint-Effet »!

Car nous avons le classicisme « dans le sang ». Et surtout vers 1845 le public bourgeois, qui fait l'opinion et la clientèle, est encore tout imprégné de la tradition. Il a fait en masse ses humanités, dont il est fier comme d'un titre de noblesse sur parchemin. Or il y a puisé la passion latine du rythme, qui n'était trop souvent chez les davidiens que la scansion du silence, et le goût de la tenue, qu'ils poussaient jusqu'à la froideur. Du reste, Lamartine, Musset, Gautier tiennent eux-mêmes pour l'antique et le disent. Delacroix lui-même devant Médée ou Trajan hellénise à sa façon le Romantisme finissant. Là est la voie. Raisonneur et non sentimental, le Français moyen veut l'art qui définit, non celui qui révèle; il veut l'équilibre de la composition, la ligne et sa maîtrise, la couleur sage, la forme paisible. Seulement il ne veut plus de l'art classique à la façon de David, de Guérin, de Girodet, qui desséchait l'antique. Ni classicisme davidien ni romantisme échevelé, voilà ses deux répugnances. Alors de ces aspirations confuses et du tempérament personnel des artistes naissent des mouvements qui nous détournent aussi bien de l'ardente dionysie que de la froide sagesse : un art classique rajeuni et plein d'audace, l'Éclectisme tout en moyennes, enfin un autre Romantisme, mélodieux et berceur celui-ci comme une incantation. L'École de 1830 en est morte.

L'esprit classique a trouvé un homme de génie pour le rafraîchir aux sources. Dominique Ingres lui donne

même une saveur si neuve, que jusqu'en 1830 les novateurs crurent l'avoir lui-même conquis, et que les classiques de la stricte observance, comme Delécluze, pleurèrent

Fig. 76. — INGRES. Le vœu de Louis XIII.
(*Cathédrale de Montauban*).

1824. Ingres raphaélien. Réminiscence de plusieurs Madones sur le thème classique de l'Ex-voto. Supériorité, chez ce réaliste de tempérament, du Roi en manteau de Cour sur la pure vision. *Photo Bulloz.*

sur les écarts de l'enfant terrible. Comment définir une complexité si savoureuse ? Un classique, à n'en pas douter, et bien étroit : un élève de David, qui ne voit dans l'univers que l'Homme, dans les grands sujets que l'Antiquité,

parmi les modèles officiels du passé que les anciens et le « divin » Raphaël (fig. 76). Ame placide de petit bourgeois, que ne troubla jamais le sens de la douleur humaine. Du plus poignant épisode de l'Enfer dantesque, Paolo et Francesca, il trouve moyen de faire un conte aigrelet à la

Fig. 77. — INGRES. PAOLO ET FRANCESCA DE RIMINI.
(*Musée d'Angers*).

Art inapte au drame, qui transforme en conte aigrelet de Boccace le terrible épisode dantesque. Dessin audacieux qui ploie la forme humaine à la silhouette étrange du crabe. Réminiscences lombardes et florentines. Vision de miniaturiste. *Photo Bulloz.*

Boccace (fig. 77). L'atroce légende même des Atrides le laisse bien tranquille. Œdipe devant le Sphinx, c'est pour nous comme pour Eschyle l'énigme de la destinée, la minute critique qui va décider le sort du plus subtil des hommes et d'une cité harmonieuse. Pour lui, ce n'est qu'un bel éphèbe nu. Pas d'épouvante sacrée : la caverne n'est

qu'un réduit; deux tibias ne font pas un charnier; et le sphinx qui dévorait les taureaux et les jeunes filles n'est plus qu'un bras de fauteuil en bois tourné. Comme les anciens il ne faut aimer que la beauté, qui n'est que

Fig. 78. — INGRES. Madame rivière.
(*Musée du Louvre*).

1805. Ingres portraitiste. Franchise intransigeante. Modelé dans la lumière, presque sans clair-obscur, en suggérant (simplement) la plénitude de la forme. Goût des shalls et cachemires, dont les tons et le dessin sont une évocation. *Photo Bulloz.*

dans le calme, non dans la convulsion! Fuyons la souffrance et l'horreur, par exemple l'œuvre de « ce Géricault », qu'on devrait bien chasser du Louvre. Pour nous, qui voulons garder le Rythme, maintenons le dessin, qui sera roi dans le silence de la couleur; le dessin, qui « comprend tout, excepté la teinte ». La couleur ajoute

bien quelques ornements à la peinture, mais elle n'en est que la « dame d'atours », à condition même qu'elle s'approche « du gris plutôt que de l'ardent ». Nous ouvrirons une École de dessin pour y former des peintres! Tout dans le monde se dessine, tout, même l'eau, « même la fumée ».

Seulement, voici la revanche : revanche du tempérament, revanche du temps qui a marché. Ce classique est un réaliste aigu, d'autant plus attaché au réel d'inépuisable vertu qu'il est sans imagination. Œdipe devant le Sphinx, c'est-à-dire devant l'énigme terrible de la Destinée, n'est tout bonnement qu'un éphèbe, c'est vrai, mais un éphèbe révolutionnaire, parce que le sens frais de la vie anime en lui l'eurythmie de l'antique. La vie, la vie sacrée? La voici captée en des portraits innombrables et d'une précision implacable (M^lle^ Rivière, fig. 78), ou d'une vérité si riche qu'elle condense toute une classe sociale (Bertin, 1833). Portraits de femmes surtout, où ce voluptueux caresse la gorge, les bras d'un bel animal bien nourri (M^me^ Granger, la belle Zélie, 1806). Dessins au crayon enfin, indicibles d'accent physionomique et de précision aiguë, qui renouent la chaîne entre les sobres « créons » des Clouet et ceux de Degas.

Mais voici bien d'autres audaces. Au premier contact avec l'Italie ce classique pousse un cri : « comme ils m'ont trompé! » Et soudain l'archaïsme entre en lui, c'est-à-dire l'art jeune, voire acerbe. Il le savoure comme un piment. L'antiquité? Foin de celle de David, et même de Prudhon! Il va au grec (fig. 79), et dans l'hellénisme même à la grécité la plus proche de son génie intime, aux exquises peintures des vases, qu'il savoure tantôt sur les originaux, tantôt dans les recueils de d'Hancarville et de Tischbein. Voici le Français qui avec Flaxman

a presque révélé à nos artistes la vertu de cette délinéation subtile qui enchante encore, autant que le japonisme, notre goût contemporain. Certains de ses tableaux (Vénus blessée par Diomède, 1803) sont une panse de

Fig. 79. — INGRES. JUPITER ET THÉTIS.
(*Musée d'Aix*).

1811. Sentiment très personnel de l'Antiquité autour de David. Odeur « d'ambroisie » venue des peintures de vases grecs (Enlèvement d'Orithye au Louvre), goût acerbe de l'archaïsme dans le geste, dans le dessin aigu, dans le rythme des plis, dans l'absence de saillie et l'insouciance du tourné. *Photo Bulloz.*

lécythe déroulée. La Stratonice (1840) est une intuition des petites tanagréennes. Mieux encore : il va d'un élan au gothique. Mais tandis que le Romantisme cherchait le XV^e^ siècle douloureux et gémissant, qui lui ressemblait, il cultive la belle sérénité du vitrail. On dirait qu'il a emprunté à Jean Fouquet l'entourage de sa Jeanne d'Arc

(Louvre). Surtout il va de tout son cœur vers les Primitifs des Trecento et Quattrocento dont la science est toute jeune, c'est-à-dire subtile et ingénue à la fois. Avant Ruskin cet élève de David se grise de la primitivité, de la toscane à Florence, de l'ombrienne à Spolète. De la toscane surtout. Il inaugure avec Seroux d'Agincourt la passion des florentins, dont le classicisme traditionnel s'est toujours méfié. Il en aime le naturalisme aigrelet. Il a d'ailleurs connu à Paris l'anglais Flaxman, à Rome les candides nazaréens allemands. Mais l'influence anglaise ou allemande ne fait que développer le goût secret, très ancien, qu'il partageait déjà vers 1800 dans l'atelier de David avec ces jeunes fous qui s'appelaient les « Primitifs » ou les « Barbus ». Le Préraphaélisme est général dans l'Europe de 1800 à 1850, lasse des poncifs académiques; mais le sien n'est qu'à nous, c'est-à-dire à lui. Du suave Giovanni da Fiesole il remonte jusqu'à l'âpre Giotto, et ses tableautins, qui ont les tons de la miniature, sont tout rèches d'acerbité.

Pour retrouver la jeunesse allons plus loin encore vers la fraîcheur des sources. Voici le parfum de l'Orient, la langueur du harem où se prélassent les odalisques, où flotte la buée grise du Bain turc. Ce sensuel (David ne l'était pas) caresse les shalls de cachemire, les minuscules tasses de porcelaine, les éventails et narghilés, et s'arrête pour contempler la sultane nonchalante près du jardin enchanté où murmure la fontaine. Gothique, disaient les critiques de 1840. Persan et japonais, dirons-nous de cet amateur raffiné de l'Extrême-Orient, et avec des morbidesses qui sont bien l'antipode du goût bourgeois. Ainsi, retour au vieil Orient, père des couleurs et des formes, et à la primitivité rafraîchissante, deux des plus féconds mouvements qui ont travaillé le XIX^e^ siècle,

ont en lui, sinon leur initiateur, du moins une autorité persuasive.

Aussi le corps féminin, qui enchante ce passionné, n'est-il plus qu'une arabesque décorative, infléchie d'un seul mouvement harmonieux, comme sur les vases grecs

Fig. 80. — INGRES. Odalisque a l'esclave.

1842. Rêve voluptueux d'un peintre qui a le goût et le sens de l'Orient. Hantise du harem, forme féminine en arabesque décorative, modelé suggéré plus que formé, milieu et accessoires exotiques complaisamment touchés en taches vives. Réminiscence probable de la Vénus à l'Orgue de Titien au Prado. *Photo Bulloz.*

et les estampes japonaises. La ligne n'est plus simplement comme chez David l'intersection du corps et de l'espace : elle vaut par elle-même, comme le contour du violon dont joue Ingres virtuose. Sans surcharges, sans repentirs, sa mélodie exquisement modulée relie d'un jet les saillies significatives du modelé à peine senti. C'est

même par la modulation des lignes qu'il compose. Dans le Bain turc elle s'enlace en courbes sensuelles, aperçues comme en songe par un fumeur de haschich. C'est un délice de suivre de la nuque au talon celle de la grande Odalisque (1814). D'autant plus que pour la rendre plus expressive, l'incorrection intervient, spontanément. L'Odalisque a, dit-on, trois vertèbres de trop; mais c'est à ces proportions inexactes, précisément, qu'elle doit de nous séduire, par cette souple et lente ondulation qui se transmet sans finir (fig. 80). La gorge goitreuse de Téthys (1811) ou d'Angélique est incorrecte, mais elle l'est juste autant que celle d'Orythie enlevée par Borée sur le beau vase grec du Louvre, pour mieux dire la supplication ou le désespoir. Ce dessin est aussi déformant que celui de Delacroix. Il épouvantait même le doux visionnaire Odilon Redon qui s'écriait devant Paolo enlaçant Francesca « d'un mouvement de crabe » : « mais c'est Ingres qui a fait des monstres! »

Avec cette sensibilité de la ligne il n'y a qu'à la laisser chanter. C'est dommage de la noyer dans les résonances de la couleur. Ce qui n'empêche pas Ingres d'avoir *sa* couleur, qui va précisément avec *son* dessin : elle est juste l'accompagnement qu'il faut à sa mélodie linéaire. Sans reflets et sans touche, elle se fait grise, grisaille (sauf une ou deux exceptions comme la petite Chapelle Sixtine) pour ne pas gêner le chant du contour. Tandis que Delacroix s'attache à « réaliser le problème de la saillie et de l'épaisseur », laissons ces prestiges vulgaires qui ne relèvent que du toucher. Nul souci de faire tourner la forme, ce qui du reste est jeu d'enfant. Laissons là ce banal clair-obscur qui est la manie européenne depuis la Renaissance et ne correspond à rien dans la Nature. Étalons le ton presque à plat, reposé, silencieux. Lais-

sons aussi le jeu subtil des valeurs : Ingres n'en joue que dans quelques toiles romaines, par exemple dans les fonds de son « Granet » (Aix). Mais c'est dans le « plein air » qu'il baigne la campagne où se promène la crapau-

Fig. 81. — FLANDRIN. Nativité.
(*Eglise Saint-Germain-des-Prés, à Paris*).

Fresque à la cire d'un élève d'Ingres. Retour aux primitifs toscans dans le sentiment pieux et l'observance des lois de la peinture murale. Toute en largeur, lisible et équilibrée, de dessin très écrit, claire de ton, pleine d'espaces silencieux, sereine et musicale.

Photo Bulloz.

dine M^lle^ Rivière (Louvre). Elle-même est déjà modelée dans la lumière comme un Manet.

Rien d'étonnant que malgré ses étroitesses cet audacieux ait séduit les pires révolutionnaires. Manet, qui modela dans le clair comme lui, l'aimait. Il savait du reste que l'octogénaire avait voté au Salon de 1860 pour l'admission de son Guitarero. Dans l'œuvre de Zola il y a un peintre impressionniste qui salue le « Père Ingres ».

Gauguin, Degas, qui définit sûrement comme lui, l'adoraient. Mais ce qui importe surtout, c'est qu'après avoir charmé les romantiques qui l'ont cru un moment complice il leur a porté un coup mortel en offrant aux Français un classicisme de saveur si neuve, aussi éloigné de David que de Delacroix.

Aussi, tandis que Delacroix est seul avec son « démon », Ingres voit-il grouiller autour de lui une pléiade d'élèves : Amaury Duval, Orsel, Flandrin, Sturler..., tous aussi honnis par Delacroix que le maître lui-même, car à ne prendre que leurs tableaux (nous retrouverons leur œuvre décorative), tout en eux va contre l'ardeur romantique : spiritualité contemplative, calme silencieux, sentiment pur de la ligne, dessin sans accent qui a horreur du caractérisme parce qu'il aspire à l'universel et à l'éternel, intellectualisme abstrait qui a peur de la plénitude, de la chair et du sang, de tout ce qui est sensation physique. Cette peinture d'âme est hantée, comme le Maître, des primitifs du Trecento. Or le Romantisme est beaucoup plus près de l'ardeur du Titien, du déploiement fastueux de Véronèse, des grands effets du Caravage, même du sombre dramatisme des secentistes génois, que de la précision aiguë et clairette des florentins. Bien que sa superstition du spontané le détourne de l'art savant codifié par l'école, son goût de l'outrance et de l'effet l'éloigne de la primitivité. Delacroix n'admet pas qu'on remette la Peinture française « dans les langes ». Sauf à propos de Janmot il n'a pas senti, lui le fils de Véronèse et de Rubens, le charme exquis de ce Néo-archaïsme, ni l'importance de l'immense mouvement qui allait ramener le XIXe siècle las de sa science vers la jeunesse de l'art et du monde. Mais ils ont tous compris que leur lyrisme dionysiaque allait en souffrir. S'il est vrai que des « penseurs » de l'atelier

de David à Ingres et à ses élèves, puis à Puvis de Chavannes, enfin à Gauguin, il y a quelque parenté, c'est le Classicisme qui l'a faite. C'est lui qui a entrepris le pèlerinage de purification où s'est renouvelé l'art moderne. Décidément l'Ingrisme, qui est de 1820 à 1850 sa forme la plus neuve, apporte une initiative aussi féconde que le Romantisme.

Mais le Romantisme allait souffrir aussi d'une autre tendance : l'Éclectisme. C'est en effet un rythme perpétuel dans l'Histoire. Après la floraison des personnalités fortes dont le génie est toujours plus ou moins un partipris, des talents moyens naissent spontanément qui unissent en eux leurs contraires, en les émasculant. Après Corrège, après Titien et Véronèse, après Michel-Ange et Tintoret : les Bolonais. Les nôtres subissent l'attirance des deux Maîtres qui dominent alors la peinture française, d'autant plus que sous leurs deux étiquettes ce sont deux manières de voir le monde qui se déploient. Leur tempérament propre (car c'en est un) va tout droit à l'équilibre par le compromis. Alors la ligne reste souveraine, cloisonnant la forme au risque de ligoter l'expression, presque toujours harmonieuse, toujours intacte au lieu de se laisser écraser sous la touche, tranquille et non vibrante autour d'un coloris sans sonorité. Le goût du fini s'installe dans la minceur lissée de la matière. Ni sacrifices, ni échanges fraternels, ni fusion des choses dans l'ambiance. Le pittoresque n'émane pas des choses, mais reste plaqué... C'est un peu la tradition vénérable, que « Monsieur Ingres » a renforcée de son autorité. En revanche cet art qui définit est maintenant avide de ce qui secoue et brise : l'émotion. Et il la demande au sujet rare, voire étrange, aux drames du passé ou du présent,

de l'Enfer dantesque au banditisme de Calabre, des spasmes de la Civilisation aux vertigineuses randonnées d'Afrique. Et voilà la part du sentiment romantique. Dans la forme traditionnelle l'inspiration neuve se glisse, dans

Fig. 82. — EUGÈNE DEVÉRIA. La naissance de Henri IV. (*Musée du Louvre*).

1827. Le Romantisme autour de Delacroix. Allégresse et faste, couleur locale à souhait dans la ferveur du coloris, sous l'obsession de Véronèse et de Rubens; mais timidité du dessin empêtré de « style ». *Cl. Archives phot.*

le contour ingresque entre un peu de l'âme frémissante de Delacroix, avec quelques résonances de couleur, quelques velléités d'effet et de tapage. Et le tout compose une moyenne assez falote. Mais deux bonnes fortunes l'ont sauvée : l'extrême faveur du public bourgeois, qui

lui confère une valeur historique, et un artiste de génie qui entre les deux Maîtres reste unique.

Alors, si le mouvement est plus intéressant que les individus, à quoi bon insister sur Eugène Devéria, élève de Girodet frotté de romantisme, qui fait timidement du

Fig. 83. — SCHEFFER. Paolo et Francesca de Rimini apparaissent a Virgile et a Dante. (*Musée du Louvre*).

Répétition du tableau de 1822. Inspiration romantique, dantesque, infernale, traduite par un art « classique ». Arabesque qui reste très écrite même dans l'opacité fuligineuse des Enfers, forme mélodieuse jusque dans l'atmosphère du drame et le désespoir de la damnation. Aucune « enveloppe ». Comparer avec les ombres de Delacroix. *Cl. Archives phot.*

Venise dans la Naissance de Henri IV (fig. 82), son succès d'un jour ? Car le prix de cette œuvre, ce n'est pas ce qu'elle est, mais ce qu'elle voudrait être : une chaude féerie vénitienne, éclairée du reflet des Noces de Cana. A la fanfare vermillonne de Rubens en effet beaucoup préfèrent la ferveur dorée de Titien et la demi-teinte

argentée de Veronèse autour de la fête perpétuelle « où coule le vin de Chypre dans des aiguières d'or ». La cité des Doges est toujours à l'horizon de l'imagination d'alors : elle vient au bout de leur plume quand c'est George Sand ou Musset, au bout de leur pinceau lorsqu'après Delacroix, Devéria, Sigalon ou Léopold Robert, cherchent le ton.

Cet appétit de volupté est bien loin du contemplatif Ary Scheffer, élève de Guérin, mais camarade d'atelier de Delacroix; toujours pur et froid comme la neige des cimes, soit qu'il assiste à l'extase de Monique et de saint Augustin (1846), soit qu'il voie passer dans le tourbillon infernal Paolo et Francesca enlacés (1825) (fig. 83). Sa recherche ne se réduit pas à enclore dans le contour d'Ingres le tourment dantesque : hollandais de Dordrecht il insinue chez nous un peu de la Vieille Allemagne, de celle des ballades sentimentales et de celle d'Overbeck, qui dégage de la matière colorée la spiritualité de la ligne, et, sous prétexte d'épurer la forme, l'anémie. L'Art romantique qui écrit, dessine, et grave, hantait déjà la cathédrale de Cologne (qu'ils ignoraient être une imitation d'Amiens), les vieux burgs découpés en ombres chinoises dans un nocturne, Albert Dürer et le moine Luther, Faust et les lieds : voici que pour la première fois le charme de la Lorelei s'exerce sur l'art même de la peinture. Bien légèrement, il est vrai. Ce sont les purs élèves d'Ingres qui bientôt vont le savourer, dans la coupe de la Primitivité que leur tendront les Nazaréens.

Bien plus concret est Delaroche, qui a passé par l'atelier de Gros. Mais c'est talent de professeur, correct et gourmé dans ses illustrations de l'Histoire de France et d'Angleterre. Et puis, vraiment, c'est trop d'habileté à choisir le moment critique dans un sujet d'angoisse. On

n'est pas artiste de race quand on escompte l'intérêt du drame avec « suite à demain », au lieu de faire de la peinture de peintre avec les ressources de son art et la technique de son métier. C'est lui qui penche sur l'agonie de la vieille Élisabeth d'Angleterre des courtisans lustrés

Fig. 84. — GUICHARD. Le rêve d'amour.
(*Musée de Lyon*).

1835. Hyper-Romantisme de l'inspiration dans l'art très sage d'un élève provincial d'Ingres. Transposition du poème de Rolla en un dessin très écrit et une couleur sans résonances Mais des effets d'ambiance et une concentration expressive de la lumière. *Photo Bulloz.*

et calamistrés, jolis comme des pages. La minutie même avec laquelle est blaireautée cette indéniable splendeur de Cour pourpre et or intercepte l'horreur funèbre où sombra la royale mégère. C'est lui qui à l'occasion de l'Assassinat du duc de Guise (1820) nous montre dans un décor de confection soignée qui sort de chez l'ébéniste, de

beaux duellistes, flexibles comme les épées dont ils ploient la lame (fig. 46). Il y a du savoir et de la tenue dans cet art bien élevé qui fut « reçu » dans la bourgeoisie. Mais sans couleur, sans « exécution », sans les sacrifices nécessaires, il glaçait le maître de la passion sacrée, Eugène Delacroix, dont la bouche aristocratique, nous dit Baudelaire, ne laissa jamais échapper que pour lui quelques gros mots.

Enfin il en est qui, de l'atelier d'Ingres à celui de Delacroix, gardent toujours l'accent de la province où ils sont nés. Lyon, toujours recueillie, marque profondément ses fils. Dans un dessin très écrit la brume d'une vision fantastique autour d'un sentiment hyperesthésié; la pureté de contour de la grande Odalisque dans le fuligineux de la Barque de Delacroix, autour du byronisme forcené de Rolla, mais toujours avec le réservé, le contenu, de la sensibilité lyonnaise, voilà le savoureux Rêve d'Amour de Guichard (1835) (fig. 84).

Mais voici que dans un art asservi à la tradition et sans flamme la vraie modernité insinue son piment. Horace Vernet, fils de Carle, a grandi au roulement des tambours de l'Empire, et a vu de ses yeux la foudroyante conquête de l'Algérie (1830). Mais la disgrâce de l'époque Louis-philippienne est sur lui. Pas d'imagination ni d'émotion. Le soldat n'est plus que le militaire, l'armée que la troupe. Même la prise de la Smalah (1845), colossale et grêle, n'est plus que la petite vignette d'une grande chose. Cet art, révolutionnaire par le sujet qui est tout simplement le soldat de France, l'Afrique, l'Arabe irréductible, le lion même, reste sec comme un daguerréotype, de dessin coupant et de couleur acerbe dans la pâte mince. La vive fleur garance des képis et des pantalons est d'une aigreur qui grince. Sans éclat est le burnous, sans soleil et sans vibration la terre désolée qui est tout éblouissement,

mirage fauve. Mais avec la Prise de la Smalah la vision panoramique entre dans la peinture d'histoire. A défaut d'ardeur il y a l'entrain. Le dessin court la charge. Le fantassin alerte a de la crânerie sous son minuscule képi posé sur le côté, en bataille. Son clairon trop métallique

Fig. 85. — HORACE VERNET. Prise de Constantine.
(*Musée de Versailles*).

Chronique plutôt qu'épopée, procès-verbal plutôt qu'évocation. Mais don des foules en mouvement, dessin aigrelet mais allègre qui sonne la charge, dans l'éclat (sans résonances) des képis et pantalons garance. *Photo Bulloz.*

sonne des airs de France dans une couleur clairette qui cherche au moins la lumière. Toute la société bourgeoise de Louis-Philippe incarna en lui son rêve d'héroïsme, et dans sa giberne il y a déjà toute l'œuvre photographique et cocardière d'Alphonse de Neuville et de Detaille (fig. 85).

Cet art de compromis devait nous donner de l'Italie

moderne une image bien curieuse, qui restera aussi dans l'Histoire parce que toute l'époque la fit sienne. Devant les tableaux de Schnetz et de Léopold Robert, Lamartine, Musset et George Sand, frémissaient délicieusement. Ce sont élèves impénitents de David, pauvres de moyens,

Fig. 86. — DELACROIX. Patre blessé dans la campagne romaine. (*Collection A. Beurdeley*).

1827. Autre Italie que celle de Léopold Robert. Drame et sang, disparition de la mélodie des formes dans la violence expressive, nature tragique où le soleil va mourir avec le blessé, coloris ardent dans une matière épaisse, travaillée par une facture sauvage.

mais riches de velléités expressives. Grâce à eux nous avons dans les yeux une « Vieille Italie » comme il y a une « Vieille Allemagne », et tout aussi désuète dans son charme. Romantique et romanesque, elle l'est à souhait. Brigandage et dévotion, dans la morne mélodie des formes, sous l'implacable bleu du paysage romain ou napolitain, voilà sa formule. Pourtant celle de Schnetz, assez vigoureuse en son pathétique, remua Delacroix.

Celle de Léopold Robert, Suisse rêveur, est plus placide. Barcarolle ou tarentelle. Elle appartient surtout au paysan. Mais brigand à espingole ou contadin, c'est toujours l'italien bellâtre, hanché comme l'Apollino qu'on

Fig. 87. — LÉOPOLD ROBERT. L'arrivée des moissonneurs dans les marais pontins. Détail.
(*Musée du Louvre*).

1830. Le paysan italien dans l'Italie que rêvent (plutôt qu'ils ne la voient) les élèves d'Ingres. Italie heureuse, pays des Immortels; paysan bellâtre qui n'est que l'Apollino déguisé. Peinture optimiste jusque dans sa technique, clairette, lisse et miroitante.
Photo Alinari.

devine sous ses frusques. Avec ses oripeaux vert et rouge qui font tache dans la grisaille générale, il a toujours l'air costumé, comme à l'atelier. C'est l'époque où Montmartre commence à héberger une colonie de modèles olivâtres aux yeux de braise, échappés de la Piazza di Spagna. Ils portent d'atelier en atelier loques rouges et pendeloques d'or. Que l'on compare ce faux pâtre (malgré sa vraie peau de bique) au Berger blessé dans la campagne ro-

maine, de Delacroix qui, lui, n'est jamais allé en Italie : il y a plus de vérité condensée dans la poésie de celui-ci que dans l'authenticité de celui-là (fig. 86 et 87). Une élégance fade mélodise son contour; derrière lui, en fond de théâtre, le Vésuve fume sans horreur, et la baie de Naples est imperturbablement heureuse. Partout une clarté égale, sans dominante, des tons acides qui papillotent dans une couche mince qui miroite. Seulement cet art édulcoré crée une Italie pittoresque qui eut son heure. Léopold Robert invente, toujours par la grâce de l'Italie, la misère radieuse. Et surtout il a le goût de la vie moderne à propos d'un pays où l'art n'avait jusqu'ici cherché que les Immortels. Jeune fille de Procida, pêcheurs de l'Adriatique, humbles amis de Léopold Robert, de Schnetz et de Corot, pour qui ils posaient, de George Sand et de Musset qu'ils berçaient en gondole dans les nuits de Venise, ils ont remplacé les olympiens, dont pourtant le souvenir les poursuit. Avec eux, timidement, comme à regret, le présent chasse les siècles.

Mais ces lieux communs n'ont duré que vingt ans. Est-il donc impossible que se rencontrent dans une nature d'élite les tendances classiques et romantiques sans tomber sous l'arrêt terrible que résument les mots « moyenne, éclectisme, juste milieu, ou compromis »? Le pauvre Chenavard, tiraillé entre Michel-Ange et l'allemand Cornélius, a essayé. Mais un très grand artiste, parce qu'il est merveilleusement doué, unit dans une harmonie supérieure ce qu'on croyait les contraires, et du meilleur de ce qu'ont les maîtres nourrit sa personnalité unique. Il y fallut, il est vrai, une complicité inouïe du talent et des circonstances. Naître aux Antilles et garder toute sa vie la nostalgie des tropiques; être un élève

de Monsieur Ingres (qu'il n'oubliera jamais), mais avec une nature frémissante qui dénoue le joug sans le secouer et dès 1839 court à Delacroix, tel est le cas de Chassériau. Tableau ou peinture murale (que nous retrouverons), il invente comme en songe une beauté

Fig. 88. — CHASSÉRIAU. Vénus marine.

1838. Motif ancien de l'Anadyomène, rajeuni dans le rythme et le geste par un peintre qui sent l'antiquité comme Alfred de Musset et qui circonscrit dans la mélodie ingresque le sentiment romantique de la solitude et de la mélancolie. *Cl. Archives phot.*

neuve qui atteint plus loin que nos sens. C'est en la femme qu'elle se résume. Esther (1842) ou Suzanne (1839), Vénus marine (fig. 88) ou pompéienne au Tépidarium (1853), Paix allégorique (1848) ou sainte Marie l'Égyptienne basanée et chargée de joyaux, ce n'est plus la femme d'Ingres, bel animal onduleux mais qui

ne sent ni n'exprime rien. Celle-ci est plus moderne, et précisément du temps d'Alfred de Musset. La ligne souple demeure, mais avec des modulations inédites : fleur penchée et comme balancée sur sa tige, arabesque languide qui est un chef-d'œuvre de dessin naïf et raffiné. Presque toujours c'est la toilette après le bain, variation nouvelle sur un vieux thème, l'Anadyomène, que les peuples amoureux de la forme ont caressé depuis les Grecs. Car l'influence antique s'exerce profondément sur Chassériau, mais il la dépasse. Il y a une attitude musicale que choisit ce passionné, mort trop tôt d'avoir trop aimé : les deux bras levés pour arranger la lourde chevelure. Le corps nu est ainsi doué d'un hanchement mélodique que personne jusqu'ici n'avait fixé. Si la Toilette d'Esther est une « strophe du cantique des cantiques », Vénus Marine a un rythme d'amphore, et toutes les deux sont la vision même qui surgit des vers fameux de Rolla. Dans l'ovale allongé du visage brûlent des yeux profonds qui voilent à demi un rêve très lointain, même dans les portraits. Alors on se rappelle les yeux fixes de certaines fresques pompéiennes, des portraits du Fayoum et des princesses byzantines, même les étranges regards du Greco, que nos peintres commencent alors à découvrir. Ainsi la ligne d'Ingres, avec une flexuosité florale, un parfum d'Orient, et l'inquiétude romantique, quelle rare saveur! Dans la théorie qui va des Dianes primaticiennes aux nus néo-ingresques de tel de nos contemporains, cette jeune femme au charme un peu sauvage a désormais une place de choix entre l'Odalisque d'Ingres et l'Olympia de Manet. La forme est modelée dans son volume comme chez Delacroix, et le cerne ingresque n'intervient qu'après. La couleur, exaltée par le rêve oriental et la hantise de Delacroix, déploie sur

elle en harmonies vives et tendres les tons qu'admirait Th. Gautier, « les bleus turquoise, le vert des tuiles émaillées d'Ispahan, le rose chatoyant des écharpes mauresques ». Elle est audacieuse et naïve. Dessin classique

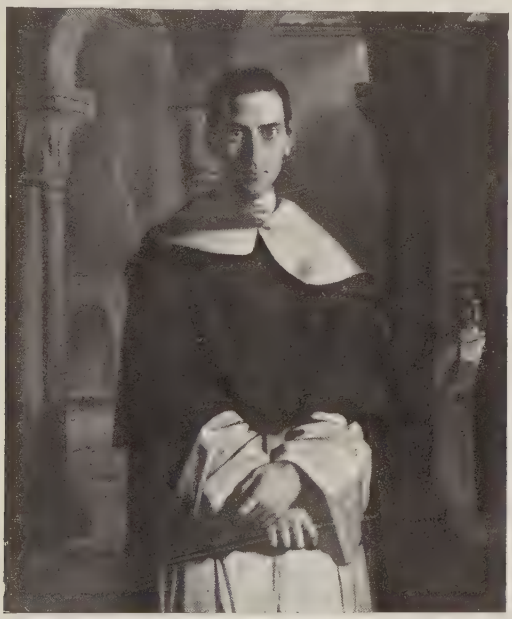

Fig. 89. — CHASSÉRIAU. Portrait de lacordaire.
(*Musée du Louvre*).

Peint en 1840 à Rome au couvent de Sainte-Sabine. Le peintre moderne de la solitude et du silence (avant Gustave Moreau et Puvis de Chavannes), qui a retrouvé dans ses personnages, surtout dans ce moine claustral, l'immobilité animée et les grands yeux méditatifs du Greco. *Photo Bulloz.*

et couleur symphonique, voilà bien un art complet.

Autour de ces figures règne un grand silence, celui de « la belle inertie » au bord d'un lac bleu, sur la grève aride, dans le cloître où médite Lacordaire (fig. 89), même dans le Tépidarium de Pompéi. Cet art en effet est toujours solitaire. Il est le chant de la solitude. Ce n'est

plus la sérénité d'Ingres, cela, mais une ardeur concentrée, qui permet à la ligne et au coloris les résonances indéfinies. Cet air à la fois lointain et retenu a

Fig. 90. — CHASSÉRIAU. La paix. Fragment de décoration de l'ancien palais de la cour des comptes.

Composition très peuplée, mais qui reste sereine pour respecter la gravité du mur et dire les travaux de la Paix. Mélodie du dessin, bien plus flexible que chez H. Flandrin, couleur chantante, absence de profondeur. *Cl. Archives phot.*

pour nous une vertu illimitée de suggestion, l'attrait puissant du mystère.

Ingres bougonnait tout en gardant à l'enfant prodigue

sa secrète affection, et Delacroix l'aimait tout haut. Mais le cher disparu ne devait pas mourir tout entier : beaucoup de lui est resté chez Gustave Moreau et chez Puvis de Chavannes, qui l'ont connu. Dans tous les cas, pleuré et revendiqué dans les deux camps, son destin témoigne du désarroi de la peinture française en 1856. Les deux visions, classique et romantique, se rapprochent, surtout dans l'art si neuf que Ingres avait inauguré. Si bien que les étiquettes habituelles ne suffisent plus ici. D'un côté, c'est un autre Romantisme, sans outrance et mélodieux. De l'autre, un classicisme en mal d'évasion. L'année précédente, l'Exposition universelle (1855) les avait déjà rapprochés dans ses salles. Personne en 1860 ne se battait plus devant des Esthétiques qui n'étaient plus tout à fait ennemies. Décidément les deux Écoles, en tant qu'Écoles, meurent avec leur vieille querelle, dont seul le principe secret survivra. Et voici que pour « achever » le Romantisme, un autre art, né directement et lentement de lui, se révèle en 1850 : le « Réalisme », puisqu'il faut systématiser avec des mots pédantesques et peu précis l'évolution insensible de la vie.

QUATRIÈME PARTIE

L'ARCHITECTURE ET LES ARTS DÉCORATIFS.

Un des grands événements de l'Art au XIX^e^ siècle c'est que l'Art-roi perd sa souveraineté. Toutes les révolutions artistisques vont se faire par celui qu'au moyen âge il accueillait comme un simple auxiliaire dans la maison de Dieu : ou dans celle des hommes, la Peinture. On peut le regretter, mais c'est la loi inexorable du monde moderne, au moins depuis le Romantisme et jusqu'au XX^e^ siècle.

Jamais un style ne naît brusquement, surtout dans l'art de construire. L'architecture impériale n'est que celle de la fin du XVIII^e^ siècle, mais amplifiée jusqu'à l'énorme et encore durcie. Les artistes ont été formés par l'ancienne Académie royale, mais un sentiment nouveau les exalte : rendre Paris digne du César qui occupe le monde. Or quel que soit le goût qu'ils aient tous, Percier surtout, pour la jolie Renaissance italienne des villas et casinos, quel meilleur moyen que d'emprunter à Rome antique les formes où s'exprimera la majesté de l'Empire? Paradoxe inattendu : l'architecture napoléonienne est ainsi, jusque dans ses réminiscences, l'expression directe du sentiment national. Le gréco-romain va donc régner presque sans partage. C'est la mort définitive du « style

grec » si français, créé sous Louis XV par Jacques Ange Gabriel, et qui avait le double attrait de la raison ornée. Partout l'arc en plein cintre et la plate-bande, l'entablement et la corniche, c'est-à-dire les « Ordres » vénérables, avec prédilection pour le robuste dorique et le corinthien luxuriant, qui disent mieux la force et la prospérité du

Fig. 91. — VIGNON. Le temple de la gloire. (La madeleine).

Compromis entre la forme du Temple, lieu-commun cher à l'Empire, et les nécessités du culte que la Restauration y logea. Style dérivé du Panthéon de Soufflot avec des réminiscences directes de l'Antiquité, mais structure intérieure pleine d'expédients, et presque gothique dans son système de poussées et de résistances (1807-1842).

Régime. Ils se raidissent d'austérité et surtout s'efforcent au colossal. La mégalomanie du XVIII[e] siècle finissant, de Boullée et de Ledoux par exemple, n'était guère que projets sur le papier : désormais elle surgit du sol, escalade l'espace, soulevée à la fois par l'esprit public, par l'orgueil d'un surhomme, et par l'influence piranésienne qui arrive à son apogée. Le colossal est l'aspect naturel

de la grandeur impériale. Colossal de proportions et d'effet. Dans le temple de la Gloire, le Parthénon et son atticisme ballotteraient cinq à six fois; l'arc de l'Étoile de Chalgrin, l'Éléphant de la Bastille, même le frontispice du Palais-Bourbon, ont été conçus dans l'ombre du Maître par des envoûtés qui voyaient gigantesque comme lui.

Dès lors qu'il convient de ressusciter Rome impériale à Paris, où réside l'héritier des Empereurs, où afflue déjà le peuple des « antiques » délogés du Vatican et des galeries patriciennes, la conception de la beauté urbaine est toute trouvée : de grandes perspectives, comme cette avenue de la Gloire qui sera de l'Étoile à la Bastille l'axe triomphal de Paris, la *Via Sacra* des retours victorieux, bordée en symétrie de longs portiques à la façon de Bologne (Percier et Fontaine); rattachement du Louvre aux Tuileries pour unifier ce domaine monarchique selon la pensée constante de nos rois et pour satisfaire la passion du rectiligne qui est alors universelle. Naturellement le culte des armées projette hors du sol des monuments qui ne copient pas, mais interprètent les formes inventées par Rome militaire. Le temple de la Gloire (Vignon) inaugure en France le temple périptère. Cela ne l'empêche pas d'être, en son ossature, de pensée gothique ni de se couvrir de coupoles à ouverture orbiculaire pour capter, sous notre ciel gris, un peu de lumière sans recourir à des fenêtres qui seraient un blasphème (fig. 91). Pauvre expédient sans doute, mais souvenir du Panthéon romain! Et voici les arcs de triomphe, interprétations originales des modèles prestigieux. L'arc du Carrousel (Fontaine et Percier 1806), réminiscence de celui de Septime Sévère à Rome, dans sa riche polychromie originelle éclatait de pittoresque quasi romantique (fig.

92). L'arc de l'Étoile (Chalgrin), si classique de style, est par ses proportions et son site une exaltation (fig. 93). Enfin la colonne votive de Gondoin, place Vendôme, se souvient librement de celles qui portaient jusqu'au ciel romain de l'apothéose, sur des bas-reliefs en spirale, les

Fig. 92. — PERCIER ET FONTAINE. L'ARC DU CARROUSEL, A PARIS.

1806. Passion de l'Empire pour les formes romaines qui disent la gloire. Réminiscence des arcs de triomphe de Septime-Sévère et de Constantin à Rome, mais relevée par la polychromie chantante des matériaux et la sculpture toute consacrée à l'Epopée moderne.

statues de Trajan et de Marc Aurèle. Mortes pour nous, ces formes sont alors logiques et vivantes, même le Temple païen de la Gloire, puisqu'elles revêtent l'actualité superbe.

Mais voici le paradoxe. Même aux monuments d'utilité publique la dévotion antiquisante impose le lieu commun

du temple. Or l'adaptation forcée à des édifices déterminés d'une formule générale, c'est le pur académisme. Temple périptère la Bourse (Brongniart, 1808), temple le lourd frontispice du Palais Bourbon (Poyet, 1807), temple le

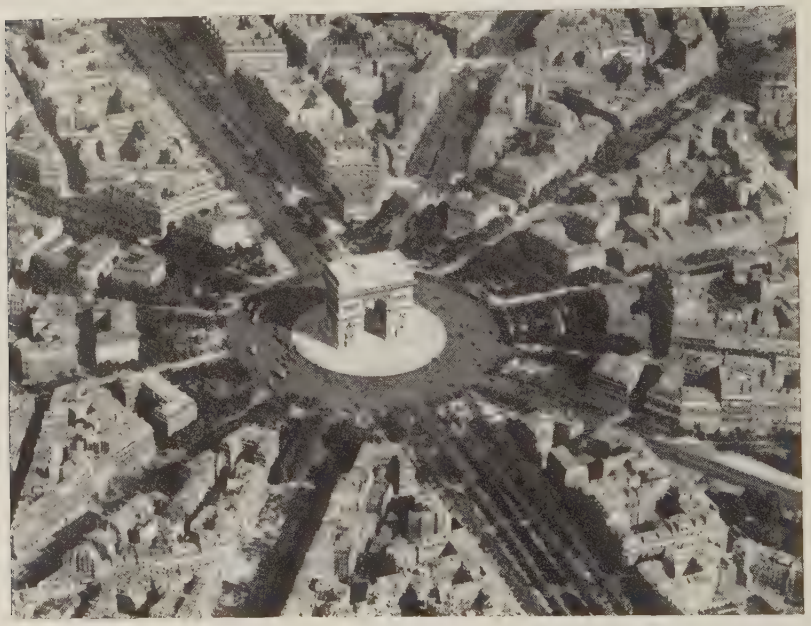

Fig. 93. — L'ARC DE TRIOMPHE DE L'ÉTOILE.

Commencé par Chalgrin en 1806. Imposante expression de l'Idée impériale. Le colossal, qui traduit l'exaltation de la gloire, les formes antiques consacrées par Rome aux armées victorieuses, mais qui gardent ici la majesté des pleins et la sobriété des surfaces tandis que l'Arc du Carrousel transpose son chant de victoire en luxe byzantin. Chef-d'œuvre d'urbanisme, où monument et site sont composés en fonction l'un de l'autre.

Copyright C^ie Aérienne Française.

théâtre Napoléon. Pour un bébé, pour le petit Roi de Rome, Fontaine rêve d'un palais colossal sur la hauteur de Chaillot, mais les portiques romains à colonnes doivent s'y associer aux souvenirs des projets que Peyre dessina pour le Palais du Grand Roi à Versailles. Versailles ? Sa grande ombre s'étend sur les artistes comme

sur l'Empereur. A vrai dire, même sous le poids écrasant de la latinité romaine, notre art reste français.

Cette sorte d'académisme (moins la présomption orgueilleuse) continue bien après l'Empire, mais une découverte précieuse commence à renouveler notre sentiment de

Fig. 94. — CHALGRIN. GRAND ESCALIER DU SÉNAT A PARIS.
1810. Style Empire. Bel effet de perspective dans la distinction sèche des formes.

l'Architecture antique : la polychromie. Hittorff, archéologue autant qu'architecte, nous révèle dans son Mémoire sur l'Architecture des Grecs (1830) ce fait à peine entrevu jusqu'ici : des temples grecs en partie colorés au dehors et au dedans. Blouet confirme Hittorff. En même temps on découvre que la sculpture antique elle aussi, par accord spontané, s'avivait dans certains cas de teintes délicates ou de l'éclat même des matériaux. Le chromatisme dans

l'art des nombres ? Des couleurs, des tons, c'est-à-dire des taches, dans l'harmonie intellectuelle des lignes et des proportions? Une antiquité, non plus toute blanche et abstraite, mais pittoresque, vibrante : quels horizons pour l'archéologie et le goût! Du coup Hittorff élève aux Champs-Élysées la rotonde du Cirque d'Été et avec ses souvenirs de Pompéi le restaurant fameux que vont hanter nos Lucullus au petit pied. Bientôt le prince Napoléon aura sa petite maison pompéienne, pendant que Baltard aménagera sur le tableau d'Ingres celle où Antiochus meurt d'amour pour Stratonice. Désormais la polychromie des matériaux chantera sur nos façades. Il aura fallu l'autorisation de l'antiquité, plus connue, mieux sentie, pour nous ramener aux initiatives si naturelles du Moyen Age et de la Renaissance elle-même. C'est aussi le temps où Henri Labrouste, pensionnaire à l'Académie de France, mesure et révèle contre tous aux temples grecs de Pœstum, que Delagardette n'avait vu qu'en vitruvien, le vrai dorique grec (1829). C'est l'ère des révélations, qui sont toujours des révolutions.

Le Romantisme, qui n'est pas seulement couleur mais passion, allait-il enfiévrer l'architecture comme les autres arts? Il était impossible qu'il affectât le mouvement des formes dans l'art par excellence de la raison et de la stabilité, que le baroque puis la rocaille avaient eux-mêmes si peu remué, du moins chez nous. Mais il prend sa revanche par un double retour au passé : la restauration et le pastiche. Pastiche et restauration du Moyen Age, bien entendu, car ce passé-là, qui est presque d'hier et toujours sous nos yeux dans ses vestiges, est moins périmé que l'autre. Passé « national », commence-t-on à dire, même s'il est né selon l'opinion d'alors, qui remonte à Félibien, dans les forêts « obscures » de la Germanie, ou

sur les bords du Rhin autour de Cologne, ou chez les arabes-sarrasins, d'où les Croisés auraient rapporté l'arc brisé qu'on prend pour l'ogive. Alors l'architecte est désormais un archéologue médiéviste : il vit sur le monument du Moyen Age comme le lierre sur le chêne. Mais

Fig. 95. — H. LEBAS. Eglise notre-dame-de-lorette, a paris.

1823-1836. Portique corinthien tétrastyle plaqué contre une basilique inspirée de Sainte-Marie-Majeure. Passion de la Restauration pour le type des anciennes basiliques chrétiennes de Rome. *Photo Lévy-Neurdein.*

c'est un noble parasitisme, parce que non seulement il conserve les pierres vénérables où s'est cristallisée l'histoire, l'âme même du pays, mais encore parce qu'il force à méditer sur les « principes qui les ont appareillées ». En méditant leurs secrets on prépare la révolution imminente. Les façons nouvelles de construire sont sorties de cette archéologie penchée sur des mondes où reste une vie

latente. C'est la science qu'entre toutes on a cru vieillotte qui nous a refait une jeunesse.

Ce Moyen Age, on le connaît d'abord mal, si mal, que Debret mutile la vénérable façade de l'abbé Suger à l'ab-

Fig. 96. — Intérieur de l'église Notre-Dame-de-Lorette.

Plan basilical, architrave sur colonnes, plafond caissonné, arc triomphal : gravité paléochrétienne qui reportait la Restauration aux temps glorieux proches de Constantin.

batiale de Saint-Denis. Mais enfin on le découvre. En 1831, l'année même où paraît la « Notre-Dame » de Paris de Victor Hugo, grouillante d'hérésies mais fervente comme un hymne, est fondé le service des Monuments historiques.

Restaurer devient œuvre d'érudition précise. Ainsi, par un étrange paradoxe, le mouvement devient peu à peu la négation de la fantaisie romantique d'où il est issu. Et voici qu'après la restauration du joyau royal de la Sainte-

Fig. 97. — LEON VAUDOYER. La cathédrale de Marseille.

L'érudition au service de la personnalité. Formes et structure romanes, interprétées de façon originale par l'architecte qui sut adapter aux besoins modernes d'un Conservatoire des Arts et Métiers les restes de l'ancien monastère de Saint-Martin-des-Champs à Paris.

Photo Lévy-Neurdein.

Chapelle, par Lassus, élève de Henri Labrouste, Viollet-le-Duc commence son double miracle de résurrection. Dans le Dictionnaire raisonné d'Architecture (1854-1859) il nous révèle un monde aussi beau et plus ample que le monde grec, le Moyen Age, et par ses restaurations il en fait revivre les monuments organiques. Qu'importe que sa

piété y porte une main indiscrète! La fantaisie sans gêne de Pierrefonds, le remplacement sans excuse du tympan de Vézelay, c'est la rançon de réussites où l'amour et la science ont marché de pair, comme la Cité de Carcassonne.

Fig. 98. — VIOLLET-LE-DUC. — PRESBYTÈRE DE NOTRE-DAME DE PARIS.
Les restitutions de l'architecture romantique. Mais dans celle-ci la science de l'archéologue surveille l'imagination de l'artiste. Pastiche très sobre du XV^e^ siècle, où le souci « rationaliste » des nécessités s'associe avec la réminiscence. *Cl. Archives phot.*

Malheureusement, de la restauration au pastiche il n'y a qu'un pas. Le mimétisme est dans le génie même du Romantisme. Ils ne s'aperçoivent pas un instant qu'ils remplacent une superstition par une autre. Construire de toutes pièces de l'imitation, du fac-similé, ce n'est pas seulement un mensonge, ou même un non-sens : c'est un défi à la loi de la vie. C'est aussi la fatalité de l'erreur. On

serait tenté d'être sévère à ce nouvel académisme qui pèse encore sur nous, s'il n'avait à sa décharge deux excuses : nos architectes, parce qu'ils ont du talent, interprè-

Fig. 99. — SALLE DE TRAVAIL DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

Œuvre hardie de Henri Labrouste en 1854. Formes presque déduites de la nature des matériaux. Large emploi du fer, qui permet la finesse des supports, la légèreté des coupoles intérieurement revêtues de faïences émaillées, la réduction des pleins. Espace, lumière.

tent toujours au lieu de copier, et l'antiquité à laquelle ils s'adressent est cette fois chrétienne et française, donc deux fois nôtre. La basilique paléo-chrétienne, bien plus exacte que Saint-Philippe-du-Roule au XVIII[e] siècle, revit

à Notre-Dame-de-Lorette (fig. 95 et 96), de Le Bas, et à Saint-Vincent-de-Paul de Lepère et Hittorff, l'aspect robuste et polychrome du roman auvergnat à la cathé-

Fig. 100. — BALTARD. Intérieur de l'église Saint-Augustin, a Paris.

1860-1871. Large emploi du fer dans l'architecture religieuse, qui reste indécise encore entre la logique et les formes traditionnelles. *Photo Lévy-Neurdein.*

drale de Marseille de Vaudoyer (1852) (fig. 97). Mais le gothique surtout, qui avait été en état de possession durant quatre siècles, resurgit. Désormais Notre-Dame

à côté du Parthénon, c'est « maman et papa », disait Arcisse de Caumont en 1827 : on les aime ensemble. Sainte-Clotilde, de Gau (1843), imitation scolaire d'Amiens et de Cologne, inaugure une série de pastiches aigus qui voudraient se donner pour des survivances. Alors com-

Fig. 101. — Les halles centrales, a paris.

Belle initiative de Baltard en 1851 : un des premiers monuments civils en fer. Captation d'un très vaste espace, légèreté, clarté, aération abondante. La logique y crée les formes spontanément, quitte à payer ce « rationalisme » de la beauté des pleins, de l'expression des ombres, de la douceur des profils de la pierre.

mence le singulier préjugé qui sévit encore, que seul est chrétien l'arc brisé, qu'ils appellent l'ogive. L'art admirable, vivant et comme spontané, qui a jailli du cœur du Moyen Age, est devenu un motif de programme courant. Il y a pourtant plus paradoxal encore : c'est de faire du gothique le cadre de la vie quotidienne, dans l'hôtel ou la maison. Tourelles à mâchicoulis, baies en arc brisé, guivres et grotesques, archères pour cribler de

flèches les passants, il serait cette fois simplement ridicule s'il n'était doublement superficiel : il n'affecte que la surface, et son incorrection nous amuse. D'ailleurs il est assez rare.

Mais pendant que ce gothique troubadour s'attarde au passé, le rationalisme s'essaie pour s'accorder au présent. Enfin, voici l'adaptation des formes aux besoins, et aux besoins de la vie moderne. Fait paradoxal : c'est la leçon de la pure antiquité grecque, du dorisme, et du Moyen Age, qui agit secrètement. Mieux comprises par Henri Labrouste à Pœstum et par Viollet-le-Duc dans nos provinces françaises, on laisse leurs formes, mortes quoi qu'on en dise, mais on reprend leurs principes, plus vivants que jamais : être franc toujours, par conséquent faire naître la beauté de la nécessité même, comme une fleur naturelle; laisser la fin commander les moyens, c'est-à-dire le plan, la structure, la forme, voire les matériaux, et laisser ceux-ci à leur tour imposer leur loi. On s'aperçoit que pour bien imiter les ancêtres il n'est que de faire comme eux. Il est beau que cette logique si vieille et si nouvelle se soit consacrée à loger d'abord la pensée, c'est-à-dire le livre et l'étude. La Bibliothèque Sainte-Geneviève (1841-1851) et la grande salle de la Bibliothèque Nationale (1854) (fig. 99), de Henri Labrouste, offrent aux travailleurs d'immenses salles de lecture inondées de lumière. Or espace et clarté sont dus à l'emploi d'un « matériau » qui avait bien déjà servi d'expédient, mais non d'organe de structure : le fer. Associé d'abord à la pierre comme à Saint-Augustin (Baltard) (fig. 100), seul avec la brique et le verre aux Halles centrales (fig. 101), de Baltard encore, il est léger et souple, résistant, capable des longues portées qui captent sous elles les grands vides où l'air circule avec la lumière. Il bouscule les traditions académi-

ques, et reprenant à son compte l'action de la nervure gothique il va faire de la halle, du grand magasin, du palais d'exposition, les vrais héritiers de la cathédrale. L'avenir lui appartiendrait s'il pouvait être autre chose qu'une ossature : il n'a ni les surfaces, ni la plénitude des formes dans l'espace, ni la beauté du ton. Mais ce qui manque à ce demi-roi du monde moderne d'autres matériaux le donneront, et leur association bâtira l'avenir.

Maison de Dieu ou maison des hommes, il faut la meubler et décorer. Entre 1800 et 1850 les arts décoratifs offrent un phénomène surprenant qui ne s'était jamais vu. C'est la fin des styles historiques que façonnèrent avec l'apport de la tradition les mœurs de chaque époque nouvelle. Le style Empire est le dernier. Encore n'est-il lui-même que le Louis XVI des dernières années durci et renforcé « d'étrusque ». Malgré tout il suit encore comme aux grandes époques le rythme de l'architecture et reste en accord étroit avec la façon dont on comprenait la vie. Il demeure donc, malgré ses emprunts au passé que d'ailleurs il interprète, expressif et vivant. Du reste ceux qui l'inspirent ou le dessinent sont des artistes de talent très personnel, des architectes comme Percier et Fontaine, un peintre de génie comme Prudhon qui dessine pour la Ville de Paris la toilette de Marie-Louise et le berceau du Roi de Rome. Et il trouve comme praticiens des orfèvres qui ont le sens de leur temps comme Odiot. Comme toujours, c'est dans le meuble, parce qu'il a à la fois la forme, la couleur et le décor, qu'il révèle le mieux son esprit. Son répertoire? Presque tout le petit ornement antique, surtout la palmette, mais raidie et comme ciselée dans le bronze. Les thèmes guerriers abondent, déjà pratiqués à la fin du XVIII[e] siècle par Rousseau, mais exaltés cette fois par les

campagnes victorieuses : palmes et couronnes de chêne, Victoires aux ailes étendues, mufles et griffes de lion, trophées d'armes, qui sont toujours « antiques ». L'allusion à la réalité contemporaine galvanise une fois de plus la vieille antiquité classique : ne sont-elles pas sœurs maintenant dans la gloire? Mais la société impériale, nous le savons déjà, a deux aspects. Elle se délasse de la guerre dans le charme alexandrin. Mollement étendue comme M^me^ Récamier sur des canapés à bateau, elle lit Théocrite et l'Anthologie, les voluptueux romans grecs comme Daphnis et Chloé, les contes de fée de la décadence romaine comme l'Ane d'Or d'Apulée, adore Prudhon et Canova, des féminins. Alors Pompéi, la ville heureuse qui s'était consacrée à Vénus et que les fouilles avaient surprise comme au saut du lit, lui prodigue ses capricieuses arabesques que Percier et Fontaine renouvellent (en les raidissant au goût du jour) avec leurs souvenirs des Loges de Raphaël et des villas patriciennes. Alors voici les mythologies amoureuses, pastorales, Oaristys à la Chénier, Psychés ailées en conversation avec Éros, petits Amours, cygne onduleux qui se rengorge aux bras des fauteuils et accoste même le berceau du Roi de Rome. L'Égypte enfin, propagée par l'antique Rome impériale où convergeait le monde, par les fougueuses estampes de Piranèse (encore), mise à la mode par la campagne pittoresque de 1798, nous envoie ses sphinx immobiles, ses palmiers, ses lotus, ses chapiteaux lotiformes, même son urœus dressé (fig 120).

Mais les motifs en art ne sont presque rien : c'est dans leur composition et leur dessin que réside cette chose intime qu'on appelle le style. Tout ce décor est figé dans le cuivre ou bronze doré, car le dur métal s'étale aussi impérieusement que sur certains meubles de la fin

Louis XVI, même quand il s'agit d'un bébé, d'un berceau. Le roi de Rome dort dans le bronze. Mais il est cette fois découpé et appliqué à plat, dans le goût du très bas-

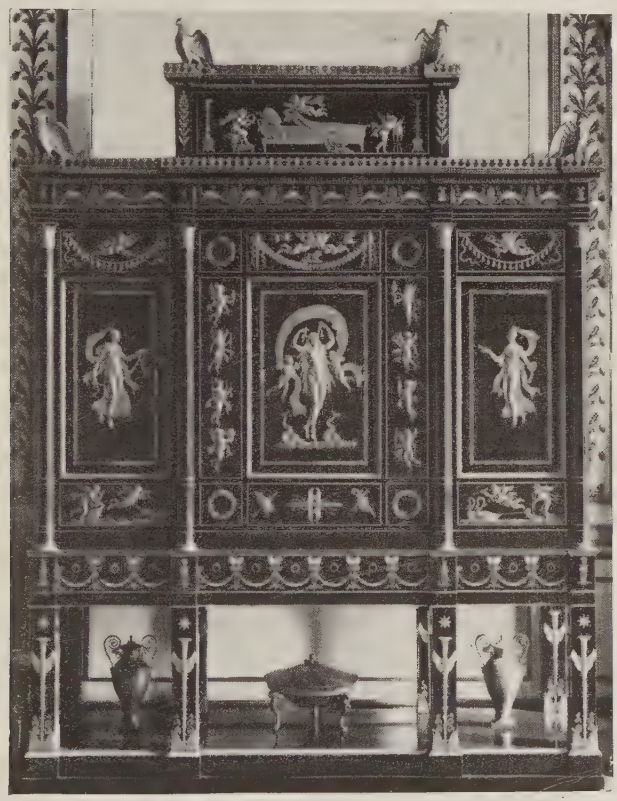

Fig. 102. — JACOB. COFFRET A BIJOUX DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE. (*Palais de Fontainebleau*).

Le style Empire. Composition massive et rigide, où sur le bois précieux se plaquent les bronzes dorés, ciselés très finement : motifs romains comme la couronne et le trophée, qui disent la gloire, motifs pompéiens surtout, comme Vénus, les danseuses, le phalène et les Amorini, qui disent la grâce et l'amour. *Photo Lévy-Neurdein.*

relief. Le dessin, d'une extrême finesse, a une précision suraiguë et coupante. La forme, ciselée sèchement, à l'emporte-pièce, a la dureté de la matière où elle est prise.

Tout, palme, feuille et fleur, tendre chair féminine, prend la consistance métallique. D'une entrée de serrure ou d'un bouton d'uniforme à la colonne Vendôme, l'art ne voit plus les choses que sous l'aspect de la matière impérissable. Mais tout cet ornement n'empiète pas sur la forme même du meuble, qui garde autorité. On pouvait s'y attendre dans un art viril, toujours soucieux de l'effet de masse et de la structure. La forme massive où les pleins dominent est assise sur des supports robustes. Il va sans dire que la couleur claire et gaie du XVIII[e] siècle s'y est assombrie : le bois n'est plus ni doré ni toujours plaqué; l'acajou exotique offre directement son rouge opulent, où l'applique éclate comme une cuirasse sur l'uniforme. Et tout ce luxe rouge et or est bien l'aspect naturel d'une époque où la « redingote grise » n'est qu'un contraste cherché avec la chamarrure universelle à la Murat (fig. 102).

Alourdi et abâtardi, ce style durera jusqu'en 1850. Mais il fallait bien que le Romantisme apportât même ici sa note personnelle. Heureusement elle est rare et se réserve pour les petites œuvres de luxe. Il était difficile en effet que le gothique, art d'un passé trop vieux (car il y a des degrés dans le passé) encadrât et servît la vie quotidienne des Français en 1830. Pour la première fois cependant la France ne crée plus un style qui sorte comme spontanément des mœurs présentes : elle reprend un style rétrospectif, refait par des antiquaires. Le bourgeois parvenu rêve de vivre dans un intérieur analogue au Cabinet de M. du Sommerard ou à celui qu'Isabey et Roqueplan inventorient dans les tableaux à la mode, précisément dénommés « L'Antiquaire ». Et quel gothique ! Méli-mélo d'arcatures aiguës toujours appelées ogives, de pinacles fleuronnés, de gables à crochets; tout un décor « troubadour », qu'on dirait « descendu d'une vignette de Célestin

Nanteuil pour faire les délices d'un Baour-Lormian ». Passe encore pour le meuble, cathèdre, coffre ou buffet, car il est stable et garde assez de masse pour supporter un décor qui fût essentiellement monumental. C'est là le meuble que Victor Hugo sculpte et peint pour Hauteville-House à Guernesey avec quelques morceaux originaux, quelques intentions pénétrantes d'Extrême-Orient, et sa fantaisie éperdue de visionnaire. Du moins cette contamination est-elle d'une originalité savoureuse, toute personnelle. Le fait capital, c'est l'expulsion du bronze et du doré : sauf quelques ferrures, le bois seul règne maintenant, comme dans le meuble du Moyen Age, et toujours de ton sombre. Car ils oublient que coffres et armoires étaient peints. Ils se figurent le Moyen Age généralement sombre en son aspect comme en son intelligence et en son âme, sombre comme un drame de Victor Hugo, comme la cathédrale dont ils n'ont pas compris la soif de clarté, comme l'Assassinat de l'évêque de Liége, de Delacroix.

Mais c'est l'objet usuel qui assume ingénument le paradoxe. Son ambition est de résumer une église. La reliure est « à la Cathédrale ». Harmonie charmante du contenant avec le contenu quand c'est pour « l'Albertus » de Théophile Gautier ou la « Notre-Dame » de Paris de Victor Hugo. Mais elle recouvre toutes sortes d'ouvrages, indifféremment. Cathédrale la petite pendule, dont le cadran est une « rose ». On puise l'huile et le vinaigre dans deux tours gothiques, on trempe sa plume dans un raccourci de Cathédrale. Lanterne, clochette, porte-cartes même veulent absolument être gothiques. On colle sur les murs la ruine féodale, en papier peint et toile peinte. C'est un envoûtement!

Néfaste apparaîtrait à l'Histoire l'époque qui se voue au

pastiche de tous les styles, et au plus déplorable de tous précisément, puisque le gothique est la fleur spontanée de la civilisation la plus caractérisée qui fut jamais, si elle n'y avait insinué beaucoup de fantaisie. Le Romantisme, qui est irréaliste, est incapable de copier, même quand il le voudrait. Or la fantaisie a en art des droits aussi imprescriptibles que la logique. Mais il reste vrai que c'est fini des « styles », au moins jusqu'à notre vingtième siècle, car le « Louis-Philippe » n'est que l'Empire et la Restauration abâtardis. Si diverses que soient les causes de cette stérilité presque soudaine, le Romantisme, merveilleusement fécond dans l'art du dessin et de la couleur quand il est devant le drame humain, en est largement responsable. La France de 1830-1840, dévote au Moyen Age c'est-à-dire à la civilisation la plus authentiquement française, ne réussit pas à créer un « style » organique et viable, alors qu'elle en avait créé de très personnels au temps où elle s'ouvrait amoureusement à l'Humanisme venu de l'étranger.

CINQUIÈME PARTIE

La Sculpture. — Conclusion sur le Romantisme.

De 1800 à 1850 les sculpteurs de talent ont contre eux bien des circonstances. Ce n'est pas le manque de destination précise. Le tableau de chevalet non plus n'en a pas, et pourtant les « Massacres de Scio » gardent leur vertu à côté de la vaste décoration du Palais Bourbon. D'autre part la Marseillaise de Rude, qui est un chef-d'œuvre, a beau décorer un monument, et le plus monumental du

XIX^e^ siècle par sa masse et ses formes : ce haut relief, traité pour lui-même, reste sans accord avec la paroi immuable à laquelle il est attaché. Épouser le monument ou l'espace sur la place publique est sans doute pour la sculpture un beau destin et une forte hygiène : elle les re-

Fig. 103. — ANTOINE CHAUDET. L'AMOUR (MARBRE).
(*Musée du Louvre*).

1802. Allégorie spirituelle sur le mythe d'Eros et Psyché. Etude d'un joli mouvement, mais modelé sans accents, forme adolescente refroidie par l'académisme d'Ecole et la froideur canovienne. *Photo Alinari.*

trouvera. Mais n'avoir en vue que l'Exposition, le musée ou l'appartement, sculpture mobilière qui ne cherche qu'à satisfaire le sens plastique universel dans notre vieille nation latine, c'est sa loi dans le monde moderne jusqu'à la grande guerre. Cette indépendance même, si elle a ses risques, a aussi ses compensations précieuses.

Le fâcheux inconvénient, c'est l'atmosphère d'École, qu'elle soit pseudo-classique ou romantique. Les classiques de l'Empire, Chaudet, Cartellier, Roland, Dumont, ont du talent quand ils s'oublient, c'est-à-dire quand ils se souviennent que la vie est là et qu'il n'y a qu'à la regarder. Instants fugitifs. Presque toujours ils la voient à travers l'antique, et l'antique à travers David et Canova. Le peintre au ferme modelé, hanté lui-même de la statuaire gréco-romaine qui trônait au Muséum impérial, a fortement influencé la sculpture de son temps. Malheureusement ce n'est pas par son tempérament robuste, que le réel empoigne malgré lui, mais par son « Esthétique ». Elle favorise la « pureté » froide du Beau idéal, la généralisation des formes et des traits. L'Allégorie, qui habite les cimes irrespirables de la pensée, apporte son air raréfié. Elle fleurit chez Chaudet dont le délicieux Amour (1802), étude de la forme adolescente dans un agencement compliqué, réalise une idée spirituelle; chez Cartellier, dont la Pudeur (1801) et le bas-relief de la Gloire distribuant des couronnes (sur la porte du Louvre) sont raidis par l'abstraction et le souvenir des camées (fig. 103, 104).

Voilà pourquoi la sculpture impériale a l'horreur du vrai portrait, qui est en art le particulier et l'individuel. Chinard excelle à saisir dans le marbre le charme des figures féminines; mais ce n'est qu'un petit-maître du XVIII^e^ siècle, un survivant. Aussi son art menu a-t-il « réussi » le buste de M^me^ Récamier (1802). Mais voici qu'un platonisme de goût germanique, issu de Winckelmann, aspire à l'universel et à l'éternel. De la nature imparfaite il veut chercher à dégager les Idées qui y sont en puissance et leur rendre leur vrai visage, idéalisé par une épuration progressive qui ressemble à l'ascension des mystiques. Aussi, pas un portrait véridique de l'individualité la plus forte qui oc-

cupe alors le monde : Napoléon. C'est lui précisément, lui surtout, qu'il convient de « généraliser », comme on généralise la figure des Héros qui sont au-dessus du temps et de l'espace. Fait paradoxal : la sculpture y est encouragée par la merveilleuse régularité de ce visage latin, dont David émerveillé disait : « beau comme un camée ». Lui-

Fig. 104. — PORTE EST DU LOUVRE. BAS-RELIEF DE CARTELLIER : LA GLOIRE DISTRIBUANT DES COURONNES.

Perpétuel motif de la Gloire dans l'art impérial. Interprétation d'un camée ou d'une intaille antique, où restent la symétrie, la stylisation décorative, et la technique précise encore asséchée par le goût de l'Empire. Transposition constante alors des pierres gravées en bas-relief ornemental sur le monument, comme en applique métallique sur le meuble. *Photo Giraudon.*

même n'en a saisi l'ardeur secrète qu'une fois, dans l'effigie peinte de la collection Bassano, qui n'est (heureusement) qu'une vive esquisse, enlevée en une heure de surprise par un artiste enthousiaste devant un modèle jeune qui frémissait de contrainte. Donc, pour tous comme pour lui, voici la rectitude du nez, le front comme un mur de marbre, la bouche aux coins tombants pour la gravité,

les yeux sans prunelles, le modelé sans accents, le nu surtout, soit le nu sans voiles qui gêna terriblement l'Empereur dans la statue taillée par Canova (1812), soit le nu drapé de l'Imperator comme dans celle de Chaudet.

Quant à Canova, qui vient à Paris en 1802 et 1810, il nous apporte, non sa force (car elle ne lui a pas manqué) mais une grâce apprêtée où la « petite manière » du XVIII[e] siècle rencontre l'abstraction de Winckelmann. C'est

Fig. 105. — GIRAUD. PROJET DE TOMBEAU.
(*Musée du Louvre*).

Une des rares sculptures de l'Empire qui gardent jusque dans l'arrière-goût de l'antique (draperie et coiffure) la saveur directe de la vie, prise sur le vif dans la matière ductile de la cire et la fraîcheur du sentiment. *Cl. Archives phot.*

par ses yeux surtout que les nôtres voient l'Antiquité hellénistique. Pur et froid en son Carrare cristallisé comme glace, mais non sans charme, cet art va d'instinct vers l'allégorie antique d'Éros et de Psyché, qui favorise la forme adolescente, encore peu caractérisée. Elle hante les sculpteurs comme les peintres, comme les artistes décorateurs, comme les écrivains. Lui ou elle, lui et elle, jeunes corps sans tare mais sans aucun des accents de la vie, ratissés, lissés, poncés, ils obsèdent Chaudet, Cartellier, Milhomme, Delaistre, Ruxthiel, après Canova. C'est à des œuvres de goût canovien que pensait Chateaubriand lorsque, répri-

mant ses ardeurs secrètes, il polissait en phrases harmonieuses mais volontairement glacées les formes d'Atala que la Mort généralisatrice vient de sculpter pour l'Éternité. Éros et Psyché auront des sœurs gracieuses dans les

Fig. 106. — CARTELLIER. Statue de vergniaud (plâtre).
(*Musée de Versailles*).

Sens exceptionnel de la vie dans cette sculpture de l'Empire. Convention du nu pour les grands hommes, et hanchement comme pour un Démosthènes. Mais aussi, réalisme familier qui surprend l'orateur au saut du lit, préparant son discours. Manteau de rythme antique, mais moderne et jeté sur la chemise du matin. Ampleur du drapé, largeur du geste, suggestives de l'éloquence girondine. *Photo Giraudon.*

Salmacis et les Hyacinthe de Bosio, compatriote de Canova, installé chez nous. Et plus tard ils auront des enfants, mais déjà un peu parents (par alliance) de l'art grec, comme le Niobide (1822) et encore une Psyché (1824) de l'élégant et pur Pradier.

Il y a bien parfois, çà et là, du moins sous l'Empire, quelque sentiment délicat de l'hellénisme, comme chez cet original J.-B. Giraud, qui avait vu, regardé de près, étudié, les bas-reliefs du Parthénon, c'est-à-dire l'art attique du v^e^ siècle, et qui pis est, était allé voir en Italie les chefs-d'œuvre de caractérisme qu'osa le Quattrocento. Il modèle la cire avec un sentiment très vif de la vie jusque dans la représentation de la mort (Ethra et Atalante, Gisante tenant deux enfants dans ses bras) (fig. 105). Mais il compte peu. Peu aussi le sens de la réalité moderne, pourtant la plus pittoresque, la plus tumultueuse et la plus obsédante qui soit. Elle s'impose pourtant à Cartellier quand il modèle son fier Vergniaud (fig. 106) qui déclame chez lui au petit matin le discours qu'il prononcera demain. Cartellier réussit la gageure contraire à celle de Houdon, qui transfigurait la robe de chambre de Voltaire en toge sénatoriale : sur le nu du réveil il jette, en robe de chambre, le grand manteau de ville, magnifiquement éployé par le geste de l'orateur. Et ce style oratoire est ici la nature même. La réalité s'impose aussi aux sculpteurs de l'Arc du Carrousel, à Dumont par exemple, quand il dresse sur l'entablement son fameux Sapeur. Cette fois l'œuvre tire de son caractérisme même sa puissance d'évocation. C'est parce qu'elle est d'observation précise qu'elle est large d'horizon : en ce grognard à bonnet à poil surgit devant nous, spontanément, toute la Grande Armée. Il sape la doctrine essentielle de l'Esthétique impériale en témoignant que pour atteindre à la vérité générale il n'est que de bien choisir quelques traits particuliers, et de les exalter. Les académistes vidaient le réel de sa substance, Dumont la condense (fig. 107).

Mais seuls les mouvements comptent, non les cas isolés, qui n'ont pas de résonance. Or le grand mouvement du

XIX^e siècle, c'est le Romantisme : il est puissant et ample comme une vague de fond. Il secoue le joug de la statuaire gréco-romaine et de l'esthétique germanique qui avait asservi les davidiens. Et c'est un immense bienfait; d'autant plus que ce double joug était celui d'œuvres de déca-

Fig. 107. — DUMONT. SAPEUR.
(*Arc de Triomphe du Carrousel*).

1807. La sculpture de l'Empire quand elle se penche sur la réalité contemporaine au lieu de se figer devant l'antique et dans l'Allégorie. Art senti et vivant, classique en sa modernité puisque par la puissance du caractérisme il évoque en un seul grognard toute la Grande Armée. *Photo Giraudon.*

dence que la vertu de la jeunesse avait quittées. En nous donnant un sens plus frais de la vie, il ne prépare pas seulement la voie au « réalisme » : il nous rend plus sensibles aux prodigieuses révélations d'Egine (1811), du Parthénon (1816) et de Milo (1821). Car l'originalité unique de l'art grec, c'est qu'en se livrant sur la Nature à un travail d'épuration, il laisse intacte sa saveur originelle. Nous

irons donc bientôt (non sans faux-pas) du gréco-romain au grec pur, en même temps que vers le gothique. A ces deux jeunesses de la civilisation (en attendant son enfance) nous allons demander de nous inoculer leur sève.

Fig. 108. — ANTONIN MOINE. Les lutins (bas-relief).

Goût des légendes allemandes et du fantastique, mais où restent la précision française, le souci classique du nu, l'obsession de l'antique qui impose au lutin la figure du Faune rieur, et celle du Moyen Age qui ramène une vision (très amenuisée) de l'Apocalypse. Fréquence du bas-relief dans cette sculpture éprise de pittoresque et de mouvement.

Photo Luc Benoist.

Mais y a-t-il une sculpture, vraiment, proprement romantique ? Il semble que le goût nouveau ne soit pas fait pour elle. Le Romantisme en effet est passion, mouvement désordonné des formes, vibration des lignes, au besoin acceptation du laid. Il est aussi dans tous les arts l'empié-

tement du pittoresque sur la plastique, qui tyrannisait le monde davidien, l'écrasement de la ligne sous la touche, et l'explosion de la couleur. Or la sculpture est soumise, semble-t-il, à l'idéal contraire, celui que l'on croyait depuis

Fig. 109. — JEHAN DU SEIGNEUR. ROLAND FURIEUX.
(*Musée du Louvre*).

1831. Le Romantisme en sculpture. Limité au sujet, au style de la figure, au ressenti de la forme dans l'expression de l'effort et de la douleur. A vrai dire, académie d'atelier d'après le modèle, hanchée d'après la formule, et un peu galvanisée par le souvenir des Esclaves de Michel-Ange. *Photo Alinari.*

quatre siècles se dégager de la sculpture antique : autorité de la forme, pureté de la ligne, vision sereine, et rythme; soumise aussi à des servitudes inéluctables : matières dures, instruments de fer qui grattent, frappent, trouent et taillent, enfin stabilité. Lorsque Barye lance par-dessus la mer l'Hippogriffe qui porte Roger et Angé-

lique enlacés, il lui faut soutenir cet élan d'un étai qui est bien gênant. Et cet étai solide est une vague! Les rapports du sentiment romantique et de l'art plastique, c'est un beau sujet d'étude pour l'Histoire de l'Art.

Les petits sculpteurs romantiques se font illusion, mais non à nous. Les sujets de Feuchères et de Moine, démons, lutins (fig. 108), fantômes, sentent le soufre? Mais le sujet, même satanique, est bien peu de chose en art. On peut traiter avec la sagesse la plus classique un sujet démoniaque à faire dresser les cheveux sur la tête; et précisément ils en offrent la preuve. Lucie de Fauveau, Triqueti, présentent leurs bas-reliefs « moyenâgeux », Paolo et Francesca, Combat de chevaliers, dans un cadre gothique aussi troubadour que les frontispices gravés de Célestin Nanteuil? Mais ce n'est qu'un cadre. Ils cherchent la fougue, même la fièvre? Mais dans des formes toujours arrêtées. Il ne suffit pas en effet de les tordre pour qu'elles soient remuées. Le vrai mouvement est un dynanisme : il vient, en même temps que d'une captation hardie de l'espace, du fond de la masse, de l'esprit de la ligne, de la technique intime du modelé et des surfaces. Le Roland Furieux (1831) de Jehan du Seigneur se tord pour rompre ses liens, mais ce pseudo-forcené n'est qu'une académie d'après le modèle (fig. 109) : il sent l'atelier, la hantise des fleuves antiques, des Gaulois mourant et des allégories de Michel-Ange sur les tombeaux des Médicis. En fin de compte il apparaît bien sage à côté des vibrants morceaux de réception du XVIII[e] siècle. C'est là, en plein art « classique », dans l'Icare de Slodtz par exemple ou dans le Milon de Falconet que se déchaîne la furia romantique : cent ans avant le Romantisme. De même que les violences démoniaques de Fragonard précèdent celles de Delacroix. Si le Romantisme est mouvement, c'est dans

certains dessins vertigineux de Saint-Aubin, de Fragonard encore, qu'il en faut chercher l'origine.

Nos petits romantiques cherchent des effets de peinture et fréquentent les peintres ? Félicie de Fauveau peint ? Ils font tous du bas-relief, qui est un tableau sculpté ? Moine travaille même chez Gros ? Ils colorent même leurs statues comme Jehan du Seigneur, qui rehausse d'or çà

Fig. 110. — DAUMIER. Les émigrants. (Bas-relief, platre). (*Collection Philippon*).

Sculpture puissante d'un dessinateur qui voit spontanément les êtres dans leur plastique, et a fait souvent comme ici du vrai modelage. Goût romantique du bas-relief, où demeurent la saveur de l'ébauche et la touche pittoresque. Du nu, seul reste de la tradition classique ; mais entraîné par un mouvement de marche qui rapproche ces Panathénées des Misérables de certains bas-reliefs de Constantin Meunier.

et là son groupe d'Esmeralda donnant à boire à Quasimodo (1833) ? C'est quelque chose, cette timide audace. Mais la vraie polychromie n'est pas celle des petits accessoires et ce n'est pas l'or, fût-il dérobé aux anciens retables d'albâtre. C'est celle qui anime la chair des tons de la vie, fait vibrer les plans, et va réchauffer l'ombre jusque dans les creux comme au poignant tombeau de Philippe Pot au Louvre (vers 1490). Et le vrai pittoresque, ce sont les effets dramatiques du duel de la lumière et de l'ombre

sur le champ clos d'un torse ou d'un visage. Or ils n'osent pas, sauf peut-être Feuchères à propos de Satan, énorme chauve-souris enveloppée d'ombre par ses ailes griffues. La vraie sculpture pittoresque procède par la touche : c'était déjà celle du XV^e^ siècle à la suite de Claus Sluter,

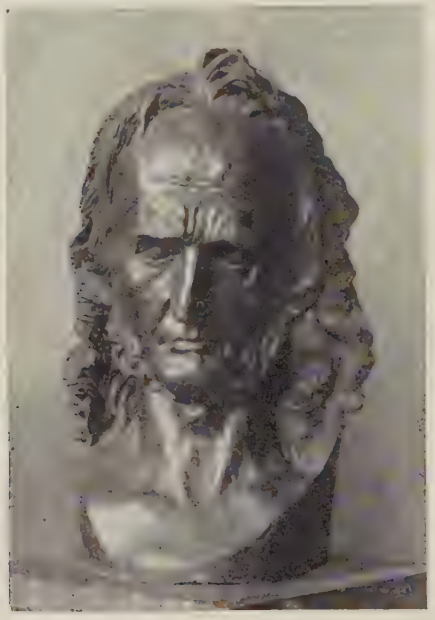

Fig. 111. — DAVID D'ANGERS. PAGANINI.
(*Musée d'Angers*).

Sculpteur romantique qui modèle l'Homme de génie plutôt qu'un portrait, en amplifiant pour des appels de lumière le front, siège de la pensée, et en outrant le caractérisme.
Photo Evers.

et ce sera, dans l'hyperesthésie, celle de Rodin. Or leur exécution à eux ne frémit guère : elle reste assez lisse, excepté chez Triqueti qui ose laisser voir aux portes de bronze de la Madeleine la boulette de glaise dont il cribla le modelé. Dans la moindre maquette de Puget, du berninesque Puget, dans son petit Faune en terre cuite par

exemple, il y a plus de vibrant que dans l'œuvre entière de ce groupe. Que la facture du chef et de l'ami, d'Eugène Delacroix, ait laissé leur forme insensible, c'est pour nous un étonnement.

Les grands sculpteurs de l'époque romantique sont-ils du moins de grands romantiques? Chez presque tous, parce que le passé pèse sur eux, l'élan est intercepté par

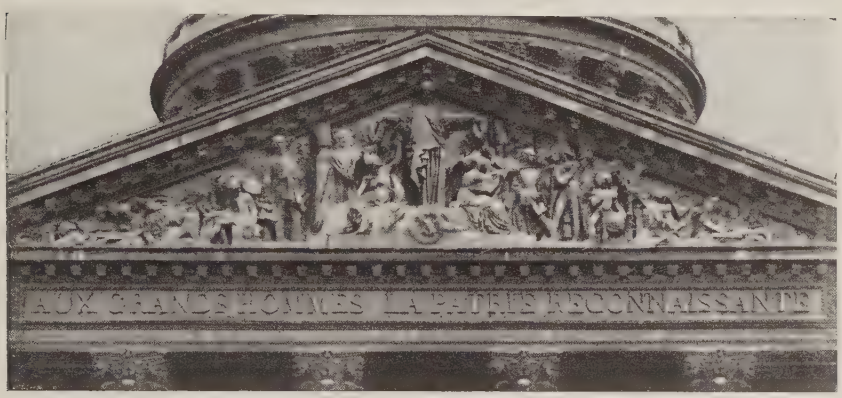

Fig. 112. — DAVID D'ANGERS. Fronton du panthéon a paris.

Au centre froide allégorie, dressée entre deux autres qui sont inspirées de l'Apothéose d'Homère d'Ingres. Mais tout autour la vie moderne, surprise en son costume, son pittoresque, son rythme, par un artiste perpétuellement sollicité entre le classicisme davidien et le goût nouveau, et qui sut ici imposer au remuement d'une foule vivante l'effet décoratif et l'équilibre monumental. *Photo Giraudon.*

le scrupule. Un seul, emporté par son tempérament, va jusqu'au bout des horizons où les Écoles distinctes se perdent dans le goût large de la vie comme les fleuves dans la mer. A coup sûr ce n'est pas David d'Angers, malgré la fougue de ses portraits-médaillons enlevés dans la cire avec un enthousiasme qu'on sent volontaire, surtout quand le portrait est « posthume ». Trop volontaire aussi la déformation de ses bustes au crâne énorme où hante le génie (fig. 111). Il sculpte son idée d'un homme, non l'homme lui-même. Son beau tympan du Panthéon (fig. 112), est

d'un indécis pris entre le mouvement de la vie moderne et l'abstraction de l'Allégorie. C'est que le sculpteur favori de Victor Hugo avait été l'élève chéri de David. A sa volonté réfléchie le vrai lyrisme échappe toujours. Ce serait plutôt Préault, âme passionnée comme Delacroix, qui s'exal-

Fig. 113. — AUGUSTE PRÉAULT. EUGÈNE DELACROIX.
(*Musée du Louvre*).

Médaillon en bronze; 1864. Art romantique qui poursuit d'un modelé implacable les stigmates de la mort sur le pauvre visage où déjà s'exagèrent les saillies et les creux. Haut-relief qui donne jusque dans les fonds l'impression de la couleur. *Cl. Archives phot.*

tait comme lui à la lecture de Dante et comme lui a rapporté de l'Enfer (bas-relief, 1836), où il a rencontré le « tourbillon des luxurieux », l'horreur sacrée. C'est pour cela sans doute que sur un autre bas-relief, chef-d'œuvre d'épouvante contenue, le « Silence » met un doigt sur sa bouche pour taire l'indicible (fig. 113 et 114). Préault, riche d'âme, est près du Moyen Age : il modèle comme

au repoussé, par le dedans. Malheureusement, à ne vouloir travailler que « de génie » il est incorrect et lâché. Ce romantique de tempérament est persuadé qu'à soigner son travail il va perdre l'effet expressif. On perçoit ici, à vif, l'erreur secrète qui, encore enveloppée dans le Romantisme, gagnera par contagion les Écoles issues de

Fig. 114. — AUGUSTE PRÉAULT. Le silence.
(*Collection Ch. Saunier*).

Médaillon de plâtre. Inspiration de l'au-delà chez un romantique qui lisait assidûment l'Enfer, de Dante. Modelé un peu lâché, mais expression intense, obtenue par un art concentré qui ne se sert du drapé (d'ailleurs conventionnel) que pour encadrer d'ombre le visage du Mystère et le geste du Silence.

lui : qu'il n'est de beauté que du spontané, dans l'improvisation, qui respecte le don des dieux. Entre la coupe du mystère dionysiaque et les lèvres il y a pour David d'Angers un métier trop appris, et pour Préault le mépris du métier. Ni l'un ni l'autre, même à la faveur du Silence, ne l'a pu saisir.

Restent Rude et Barye. Mais ceux-ci, parce qu'ils sont

plus grands, échappent par quelque côté aux définitions rigides que l'historien poursuit malgré lui. Ni l'un ni l'autre ne va en Italie, pas plus que Delacroix. Il n'est pas sûr du reste que s'ils y étaient allés ils eussent subi la contagion académique puisqu'à Paris où elle régnait leur robuste tempérament y a échappé. Tous les deux sont penchés sur la nature vivante, et à coups de croquis, de modelages, tentent de lui dérober son secret : ce sont des « réalistes ». Mais tous les deux, après l'avoir trouvé, exaltent et magnifient. Ils seraient donc des « romantiques » si dégager la signification permanente, mettre en relief le caractère, n'était précisément et par excellence œuvre classique. Que de mots pour discerner des tendances qui à une certaine hauteur se rejoignent!

Rude n'ose pas se libérer tout à fait. Lorsqu'en vrai fils de cette Bourgogne qui depuis le XII[e] siècle aima généreusement la nature, il taille en 1831 son Pêcheur napolitain, il fait entrer dans la sculpture française, non plus l'éphèbe frère d'Eros, mais la jeunesse plébéienne et familière, saisie en instantané dans ses gestes de tous les jours, près des objets qui lui servent ou l'amusent : filets de pêche, tortue marine. C'est frais, souple, c'est de la vie toute vive surprise dehors en flagrant délit. Mais où est ici le Romantisme? Est-il en revanche dans le Départ des Volontaires à l'Arc de l'Étoile? Ces soldats de la Révolution sont nus, nus en casque et cnémides, comme Achille! Partout sur ces Héros plane le souvenir des « Antiques »; par exemple, sur le vieux soldat sourcille la tête du Jupiter d'Otricoli un peu arrangée à la gauloise. La virago elle-même rappelle en son élan diagonal une figure de la Frise de Pergame; c'est une Gorgone et une Allégorie. Voilà bien des servitudes académiques. Seulement la composition et la technique de ce haut-relief sont superbes.

Un mouvement irrésistible entraîne cette foule que masse l'enthousiasme. Autour d'elle s'éploie toute l'ampleur de

Fig. 115. — RUDE. Tête de la Marseillaise.
(*Arc de Triomphe de l'Étoile*).

Vers 1845. Œuvre romantique par l'exaltation de la vie, la puissance de l'élan et l'intensité de l'expression, mais qui s'inspire avidement des formes antiques, armure, type de la Gorgone, nu et drapé. Audace familière à Rude : rendre le cri dans la grande statuaire monumentale et publique. *Photo Lévy-Neurdein.*

l'Épopée. Et elle marche, au rythme de la Marseillaise : on sent, on entend, le chant et les pas, qui font retentir la pierre. Et celle qui chante, bouche écartelée, est une

des extrêmes audaces de la sculpture française car elle fixe dans la matière, sans le figer, cet instantané si dangereux pour la plastique, le cri frénétique (fig. 115 et 123). Il sera aussi dans la bouche du maréchal Ney qui lance ses bataillons (1853). Et puis, voici le poème de la Douleur avec le Calvaire de Saint-Vincent de Paul; et l'auguste vérité de la Mort, en résonances indéfinies comme au Moyen Age, avec le gisant de Cavaignac étendu dans son linceul (1852) (fig. 116). Ainsi, un réaliste et un lyrique, un classique presque davidien par moments, un expressif

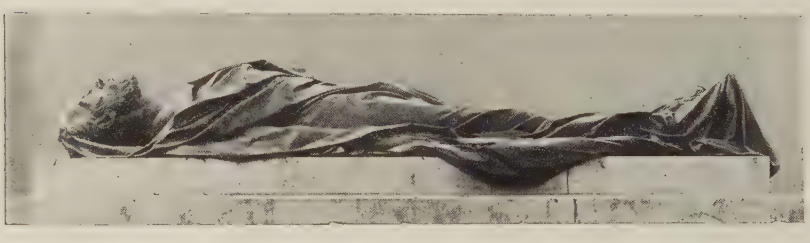

Fig. 116. — RUDE. Tombeau de Godefroy Cavaignac.
(*Cimetière Montmartre, Paris*).

1847. Retour spontané au Moyen Age chez un sculpteur d'origine bourguignonne et de sentiment romantique. Gisant. Expression funèbre de la longue horizontale, à la fois soulignée et amortie par les plis du linceul. Sous l'abondance « bourguignonne » de cette draperie les formes du corps restent sensibles. *Photo Giraudon.*

comme les imagiers gothiques, voilà l'artiste qui a le plus contribué à former la sculpture moderne.

Elle est beaucoup plus près du Romantisme, semble-t-il, avec Barye. Son Italie à lui est à Paris. C'est pourtant un monde étrange et lointain : le Jardin des Plantes. Ses héros sont là, derrière les grilles, qui vont et viennent ou dorment dans leur crinière : les fauves. Il les aime autant que Delacroix : il les caresse en cire, en terre, en bronze, en peinture à l'eau. C'est fini des lions académiques qui « roulent éternellement leur boule sur les massifs d'un escalier ». Voici de vrais lions d'Afrique, dessinés d'après

nature pendant que Delacroix tout à côté enlève une aquarelle. Ils ne sont pas seulement observés, mais anatomiquement étudiés, à l'amphithéâtre, dans leur ossature et dans leur muscle (fig. 117). Or ce besoin, cette volonté du vrai, c'est le « Réalisme » de 1850 qui s'annonce.

Fig. 117. — BARYE. LE LION AU SERPENT.
(*Tuileries, Paris*).

1832. Le beau sculpteur romantique. Observation et science anatomique, mais toujours la lutte, c'est-à-dire la fureur et le drame. Mise en relief du caractère essentiel, la force musculaire, dans le ramassé de la forme et la construction des larges plans. Par là œuvre d'esprit monumental, faite pour le bronze, pour la garde des palais ou l'espace des jardins. *Photo Bulloz.*

Seulement la férocité déchaîne ces fauves, comme dans le monde cruel de Géricault (qui eut grande influence sur Barye) et de Delacroix son ami. La souffrance et son cri d'horreur remplissent ce monde animalier. Et puis, un art décisif les traite avec largeur, élimine le détail pour ne laisser que les grands plans où la structure s'affirme. Ce

n'est pas de lui qu'on dira qu'il cherche des poux dans la crinière des lions. L'exaltation du caractère arrive ainsi à un effet superbe de puissance. La recherche du style est plus évidente encore que chez Géricault. Voici venir à pas sourds le temps où un aigle entre ses ailes repliées ne sera plus

Fig. 118. — BARYE. Le lapithe et le centaure. (Bronze).
(*Musée du Louvre*).

1850. L'Hellénisme du Parthénon ressuscité par le sentiment direct de la vie et tourmenté par le goût romantique du drame. *Photo Alinari.*

qu'un bloc entre deux plans, ou une poutre entre deux planches. A force de Synthétisme, déjà nous marchons à l'équarrissage. Et comme toujours, la stylisation s'achève en vertu décorative : certains de ces animaux de Barye pourraient, a-t-on dit, décorer les palais d'Assyrie. Il y a en eux du pylône et la suggestion d'architectures énormes

au milieu d'immensités. Sur ces formes denses le caractériste fait saillir le muscle, qui est l'élasticité : on sent le ressort souple qui se ramasse en bosse pour le bond. C'est l'attente avant la détente, sous le velours trompeur des pelages. Ce « Michel-Ange des fauves » est le sculpteur

Fig. 119. — PRADIER. Un fils de niobé. (Marbre).
(*Musée du Louvre*).

1822. Sincère appétit du grec chez un canovien trop docile encore à la réminiscence et aux poses d'atelier. Etude de mouvement en diagonale, ingénieusement soutenu.
Cliché Archives phot.

épique de l'instinct sauvage, le chef de file des magnifiques animaliers qui nous révèlent au XX^e^ siècle le monde sournois de la jungle. Et il le fixe dans un bronze souple, qu'en fils d'orfèvre il fond et cisèle lui-même : on y sent encore la ductilité de la cire et la touche du pouce. Barye est le plus beau bronzier du XIX^e^ siècle. Son hori-

zon d'ailleurs dépasse la forêt. A hanter le réel en effet on rencontre le grec, presque toujours. Aussi, quand il aborde l'humanité il lui arrive de la voir comme celui qui sculpta les métopes du Parthénon. Il sent l'art grec. Le Combat du Lapithe et du Centaure (fig. 118), Thésée et le Minotaure, semblent des « morceaux tombés du temple » et ramassés par un artiste qui a le sens aigu de la vieille Hellade.

Ainsi, pas plus que d'architecture il n'y a de sculpture pleinement romantique, pas même chez Barye, sauf peut-être chez Préault. Plus que Préault un sculpteur, mais bien plus tard, à partir de 1880, infligera à son œuvre la torsion des damnés de l'Enfer et la douleur baudelairienne. Il violentera modelé et facture, il sculptera comme on peint, d'une touche pittoresque qui est chaque fois un accent coloré. C'est le jeune artiste qui déjà (1840) suit avidement au Muséum les leçons du dompteur des fauves : Auguste Rodin. Mais jusqu'ici les Maîtres, tout en gardant la flamme, inclinent soit vers le classicisme rafraîchi par l'air pur de l'Hellade, soit vers le goût nouveau, la passion lucide du vrai.

En définitive la destinée du Romantisme est singulière. Il n'est d'art vraiment romantique entre 1820 et 1850 que la Peinture, qui est son langage préféré, et, dans la peinture même, que Delacroix, avec quelques frénétiques de second ordre comme Louis Boulanger. Seuls elle et eux célèbrent la Dionysie. Encore ne se privent-ils pas de revenir à la tradition. Somme toute le Romantisme français reste classique par bien des aspects. Il aime les grands sujets où l'humanité joue les premiers rôles, tragiques presque toujours. Il ne fait que changer le Héros. Même pas toujours. Car il aime à se retourner vers la majesté du monde

antique, Médée, Socrate, Néron, Trajan, Marc Aurèle, quitte à la chercher désormais dans la souffrance. Dans l'art lui-même il discipline l'enthousiasme, respecte le plus souvent la forme, impose au chromatisme une loi secrète qui « compose » fortement le tableau. — Mais par ailleurs il glisse vers les façons de sentir, de voir, de s'exprimer, qui vont bientôt le chasser lui-même. Très souvent il détourne les yeux des crises où l'homme sort violemment de sa personnalité pour introduire sans s'en douter l'École qui se piquera de regarder autour d'elle, sans idée préconçue, « objectivement », la nature familière et la vie commune. Les paysagistes de 1848 savent déjà regarder la Nature, la Terre et les humbles qui se penchent sur elle. Barye devant les animaux ne cherche pas seulement la vérité sentie, mais la vérité observée. Les petits maîtres du Genre savent imiter les objets et le décor pittoresque de la vie. Le « Réalisme » est ainsi le fils authentique du Romantisme : il est déjà né. Enfin, si presque tous les Romantiques respectent encore la forme et même, comme Millet, la massent, Corot est prompt à la diluer dans l'atmosphère. On sent qu'aux luministes qui viennent elle fera l'effet d'un pavé. Delacroix lui-même, dissociant déjà les éléments du ton sur des formes tourmentées, cherche la vibration. Quand lui et Corot meurent en 1865 et 1875, l'Impressionnisme est déjà né.

INDEX DES NOMS D'ARTISTES

Aligny, 104, 118, 120.
Angelico (Fra), 4.
Aubry-Lecomte, 19.

Baltard, 184, 190, 191, 192.
Baron, 100.
Barye, 58, 77, 112, 134, 136, 207, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 221.
Berchem, 37.
Berge (De la), 110, 113, 115.
Bergeret, 38.
Bertin, 104, 113
Bidault, 104, 109, 113, 118.
Blouet, 183
Boilly, 37, 38, 40, 92.
Bonington, 76, 77, 87, 92, 96, 103, 105, 108, 146, 147.
Bonvin (Fr.), 43.
Bosio, 203
Boucher, 3, 15, 129.
Boulanger (L.), 61, 63, 68, 69, 80, 81, 134, 148, 152, 220.
Boullée, 179.
Bourgeois (C.), 147.
Bouteron, 38.
Brascassat, 124.
Brongniart, 182.

Cabat, 62, 70, 105, 106, 108, 110, 116, 119.
Canova, 19, 20, 30, 31, 194, 200, 202, 203.
Caravage, 50, 58, 78, 162.
Cartellier, 200, 201, 202, 203, 204.
Cézanne, 89, 128.
Chalgrin, 180, 181, 182, 183.
Champmartin, 81.
Chardin, 6, 9, 36, 40, 87, 93, 101.
Charlet, 146
Chasseriau, 130, 132, 133, 138, 139, 151, 172-177.
Chaudet, 199, 200, 201.
Chavannes (Puvis de), 34, 72, 122, 163, 174, 177.
Chenavard, 172.
Chinard, 200.
Chintreuil, 124.
Claess, 40.
Clarac, 15.
Cochereau, 40, 41.
Constable, 57, 76, 83, 87, 105, 106.
Cornélius, 172.
Corot, 9, 42, 62, 63, 80, 87, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 113, 114, 119-123, 128, 172, 221.
Corrège, 29, 32, 99, 100, 163.
Courbet, 36, 56, 58, 124, 149.
Cuyp, 124.

Daubigny, 112, 123, 124.
Daumier, 89, 141, 148, 149, 209.
David (L.), 1-17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 59, 60, 63, 67, 71, 72, 74, 75, 80, 83, 85, 90, 92, 104, 129, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 170, 200, 201, 212.
David d'Angers, 211, 212, 213.
David (Emeric), 15.
Debret, 186.
Debucourt, 38.

Decamps, 62, 64, 65, 68, 70, 71, 75, 76, 80, 92, 100, 101, 106, 119, 134, 136, 137, 139.
Dedreux-Dorcy, 56, 102, 103.
Degas, 56, 103, 156, 162.
Delacroix (Eug.), 4, 14, 32, 46, 51, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81-92, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 110, 111, 112, 130-134, 136, 138, 142, 145, 148, 151, 152, 160, 162, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 197, 208, 211, 212, 214, 216, 217, 220, 221.
Delagardette, 184
Delaroche, 94, 151, 166.
Delécluze, 153.
Delestre, 202.
Denis (Maurice), 34, 92.
Deshayes, 80.
Detaille, 169.
Devéria, 61, 142, 146, 164, 165-166.
Diaz, 4, 31, 62, 63, 68, 70, 75, 76, 88, 92, 99, 106, 107, 108, 112, 113, 115, 134
Douris, 12.
Dow (G.), 96.
Drolling, 35, 36, 40, 92.
Dumont, 200, 204, 205.
Dupré, 76, 105, 106, 108, 109, 115, 116.
Dürer, 166.
Du Seigneur (J.), 207, 208, 209.
Duval (Amaury), 162.

Falconet, 208.
Fauveau (Lucie de), 208, 209.
Feuchères, 208, 210.
Fielding, 105.
Fiesole (Giovanni de), 158.
Flandrin, 161, 162, 176.
Flaxman, 156, 158.
Flers, 108, 109, 116.
Fleury (Robert), 38.
Fontaine, 180, 181, 182, 193, 194.
Forain, 150.
Forbin, 43.
Fouquet (J.), 96, 157.
Fragonard, 3, 12, 46, 74, 75, 76, 80, 84, 98, 110, 208, 209.
Franque, 34.

Gabriel, 179.
Gau, 191.
Gauguin, 34, 162, 163.
Gavarni, 146.
Gérard, 5, 17, 20, 24, 25, 28, 45, 48.
Géricault, 1, 26, 45, 46, 51, 58, 60, 75, 76, 79, 102, 103, 105, 150, 155, 217, 218.
Giotto, 158.
Giraud (J.-B.), 15, 20, 204.
Girodet, 17, 22, 26, 30, 76, 129, 152, 165.
Gondoin, 181.
Goya, 82, 89, 141.
Goyen (van), 105.
Granet, 39, 41, 43, 45, 92, 95, 104.
Granville, 146.
Greco, 174, 175.
Greuze, 6, 30, 32.
Gros, 3, 20, 26, 45-52, 54, 56, 58, 60, 78, 88, 130, 166, 209.
Guerchin, 58, 79.
Guérin (Pierre), 17, 23, 67, 72, 76, 129, 152, 166.
Guichard, 167, 168.
Guido Reni, 25.
Guys (Constantin), 56, 103.

Hals (Franz), 10, 11, 17, 54, 58.
Hittorf, 183, 184, 190.
Hobbéma, 104.
Houdon, 204.
Huet (P.), 106, 108, 110, 111, 113, 115.
Hugo (Victor), 134, 135, 141, 143.

Ingres, 15, 20, 21, 34, 64, 70, 72, 74, 78, 83, 84, 85, 94, 130, 132, 133, 138, 139, 151-163, 166, 167, 168, 171, 173, 174, 176, 177, 184, 211.
Isabey, 63, 68, 77, 92, 95, 97, 98, 105, 106, 112, 147, 196.

Jacob, 195.
Janmot, 162.
Johannot (Tony), 141, 142.
Jouvenet, 58.

Labrouste, 184, 187, 189, 192.
Lami, 103.
Lassus, 187.
Lautherbourg, 37.
Lawrence, 24.
Lebas, 185, 190.
Le Brun, 2.
Ledoux, 179.

Lenoir (Alex.), 38.
Lepère, 190.
Le Prince, 129.
Liotard, 129.
Lorrain (Claude), 104, 118, 121.

Magnasco, 78.
Manet, 122, 161, 174.
Marilhat, 62, 134, 137.
Marne (De), 36.
Martin, 129.
Ménard (R.), 72.
Metsu, 97.
Meunier (Constantin), 209.
Michallon, 104, 120.
Michel-Ange, 14, 49, 50, 52, 53, 56, 58, 67, 82, 163, 172, 207, 208.
Michel (Georges), 105, 110, 113, 114, 115.
Mieris, 97.
Milhomme, 202.
Millet, 62, 108, 109, 110, 116, 124-128, 221.
Moine (A.), 206, 208, 209.
Monet (Cl.), 90.
Monticelli, 100.
Moreau le jeune, 38.
Moreau (G.), 175, 177.
Moreau (L.-G.), 111.

Nanteuil (Célestin), 61, 69, 73, 74, 143, 144, 197, 208.
Navez, 17.
Neuville (A. de), 169.

Odiot, 193.
Orsel, 162.
Ostade (van), 43, 95.

Percier, 179, 180, 181, 193, 194.
Peyre, 182.
Phidias, 34.
Piranesi, 142, 194.
Pissarro, 90, 124.
Porbus, 98.
Porret, 142.
Poterlet, 92, 95, 97.
Potter (P.), 104, 124.
Poussin, 11, 18, 52, 62, 82, 85, 92, 104, 125, 126, 137.
Poyet, 182.
Pradier, 203, 219.
Préault, 64, 73, 75, 212, 213, 220.
Primatice (le), 72.
Prudhon, 2, 18, 19, 20, 26-33, 99, 109, 156, 193, 194.
Puget, 210.

Quaï (M.), 34.
Raffet, 147, 148.
Raphaël, 34, 154, 194.
Ravier, 68, 75, 77, 111, 112, 116.
Redon (O.), 160.
Regnault, 2, 18.
Rembrandt, 10, 58, 101, 105, 113, 128, 137.
Restout, 15.
Revoil, 38.
Richard, 38, 39.
Robert-Fleury, 58.
Robert (L.), 151, 166, 170, 171, 172.
Rodin, 210, 220.
Roland, 200.
Roqueplan, 65, 92, 93, 95, 97, 105, 196.
Rousseau (Th.), 64, 68, 76, 77, 105, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 120.
Rousseau de la Rothière, 193.
Rubens, 6, 10, 16, 50, 58, 69, 82, 87, 95, 96, 97, 98, 162, 164, 165.
Rude, 198, 213, 214, 215, 216.
Ruxthiel, 202.
Ruysdaël, 104, 105, 113, 114, 116.

Saint-Aubin, 209.
Saint-Evre, 81.
Scheffer (Ary), 165, 166.
Schnetz, 170, 172.
Scopas, 86.
Senefelder, 140.
Seroux d'Agincourt, 158.
Sigalon, 67, 68, 81, 99, 106, 166.
Slodtz, 208.
Soulier, 112.
Steen (Jean), 36.
Steinlen, 150.
Sturler, 162.
Soufflot, 179.
Suvée, 2.

Tassaert, 98.
Téniers (D.), 36, 42, 43.
Terburg, 38, 97.
Tintoret, 67, 87, 163.
Titien, 90, 159, 162, 163, 165.

Triqueti, 75, 208, 210.
Troyon, 105, 106, 124.
Turner, 106.

Valenciennes, 104, 109.
Van de Velde, 105.
Van de Cappelle, 105.
Van Loo, 15.
Vaudoyer (L.), 187, 190.
Velasquez, 54, 87.
Vernet (C.), 38, 56.
Vernet (Joseph), 104, 120.
Vernet (H.), 168, 169.
Véronèse, 85, 87, 112, 134, 136, 162-163, 164, 166.
Vien, 2.
Vignon, 179, 180.
Vincent, 2.
Vinci (L. de), 29.
Viollet-le-Duc, 187, 188, 192.

Watelet, 147.
Watteau, 30, 110, 129.
Winckelmann, 1, 10, 200, 202.

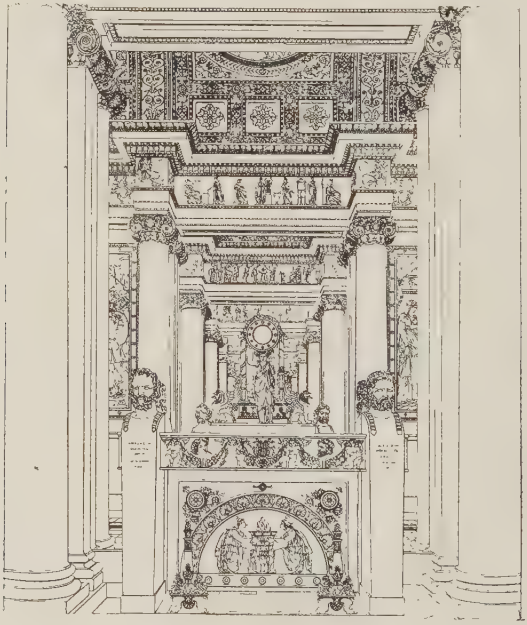

Fig. 120. — PERCIER ET FONTAINE. CHEMINÉE EXÉCUTÉE SUR UN FOND EN GLACE.
(*Recueil des décorations intérieures.*)

PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER

L'art du XIX*e *siècle en général. — L. Bénédite, *Histoire des Beaux-Arts de 1800 à 1900*, et *Le Musée d'Art*, II, XIXe *s.*, 1906. — Fontainas et Vauxcelles, *L'Art français de la Révolution à nos jours*, 2 vol., 1924. — *Histoire de l'Art* publiée sous la direction d'A. Michel, t. VIII, 1924-1927.

La peinture du XIX*e *siècle en général. — Ch. Blanc, *Histoire des peintres*, t. III, 1865. — J. Breton, *Nos peintres du siècle*, 1900. — H. Marcel, *La peinture française, au* XIXe *s.*, 1905. — A. Fontainas, *Histoire de la peinture française au* XIXe *s.*, 1906, 2e éd., 1922. — A. Fontainas et Vauxcelles, *L'Art français de la Révolution à nos jours*, t. I, 1924. — L. Dimier, *Histoire de la peinture française au* XIXe *s.*, 1914. — L. Hautecœur, *La peinture au musée du Louvre, Ecole française du* XIXe *s.*, Ire partie, 1923. — P. Jamot, *La peinture au Musée du Louvre, Ecole Française*, IIe partie, 1924. — H. Focillon, *La peinture au* XIXe *s. Retour à l'antique. Romantisme*, 1927. (Manuels d'Histoire de l'art.)

La peinture sous l'Empire. David et Davidiens. — F. Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, 1897. — *Revue des études napoléoniennes*, dirigée par Driault, passim. — R. Schneider, *Le mythe de Psyché dans l'art français depuis la Révolution* (Revue de l'Art, 1912). — David : Les ouvrages de Delécluze, 1905; de J. David, 2 vol., 1882; de Ch. Saunier, 1904 (Grands artistes); de L. Rosenthal, 1905. — Ch. Ephrussi, *François Gérard* (Gaz. B.-A., 1890). — P. A. Coupin, *La vie et les ouvrages de Girodet*, 1825. — Marie de Salm Dyck, *Girodet*, 1825.

La Réaction antidavidienne, — Prudhon : les ouvrages d'Eug. Delacroix (R. D. M., 1846); de Ch. Clément, 1872; de Gauthiez, 1886; de Bricon, 1907 (Grands artistes ; de J. Guiffrey (*L'œuvre de Pierre-Paul Prudhon*, 1924). — Le retour au Moyen Age : Courajod, Introduction à *Alexandre Lenoir et le musée des monuments français*, 1878-1887, t. I. — L. Boilly : les ouvrages de H. Harrisse, 1868 et de P. Marmottan, 1924. — Delestre, *Gros, Sa vie et ses ouvrages*, 1867. — H. Lemonnier, *Gros*, 1905 (Grands Artistes). — Géricault : les ouvrages de L. Batissier, 1824; de Ch. Clément, 1879; de L. Rosenthal, 1906; du duc de Trévise (R. Art, 1924); de Régamey, 1925, et d'Oprescu, 1927.

Le Romantisme, la peinture romantique. — *Le Romantisme et l'art.* Conférences de la Sorbonne, H. Laurens, édit., 1927. — Thiers, *Salon de* 1822. — Jal, *Esquisses et pochades sur le Salon de* 1827. — Le journal « l'Artiste » à partir de 1832. — Th. Silvestre, *Les artistes français*, édit. 1926. — Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 1865. — Th. Gautier, *Histoire du romantisme*, 1874. — Ph. Burty, *Maîtres et petits-maîtres*, 1877. — E. Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, 1880, et les *Chefs d'Ecole*, 1883. — L. Rosenthal, *La peinture romantique*, 1901; *Du Romantisme au Réalisme*, 1914; *L'art et les artistes romantiques*, 1928. — P. Jamot, *La peinture au musée du Louvre. Ecole française*, IIe partie, 1924. — Irène de Vasconcellos, *L'inspiration dantesque dans l'art romantique français*, 1925.

Les grands romantiques. — Eug. Delacroix, *Journal*, 3 vol., 1893-1895. Une

nouvelle éd. est préparée par A. Joubin). — A. Robaut, *L'œuvre complet d'Eug. Delacroix*, 1885. — M. Tourneux, *Delacroix devant ses contemporains*, 1886, et *Eug. Delacroix*, 1902 (Grands Artistes). — Théod. Duret, *Les peintures d'Eug. Delacroix à la Chambre des Députés*, 1903. — J. Guiffrey, *Le voyage d'Eug. Delacroix au Maroc*, Album, 1913. — E. Bernard, *Les palettes d'Eug. Delacroix et sa recherche de l'absolu du coloris* (Mercure, fév. 1910). — Moreau-Nélaton, *Delacroix raconté par lui-même*, 2 vol., 1916. — R. Schneider, *Dante et Delacroix* (Dante, Recueil d'Etudes pour le VI^e^ centenaire, 1921). — R. Escholier, *La vie et l'art romantiques. Eug. Delacroix*, 1926. — A. Marie, *Le peintre poète. Louis Boulanger*, 1925. — M. Guillemot, *Champmartin* (Gaz. B.-A., 1919, II). — M. Gautier, *Achille et Eugène Devéria*, 1926.

Le paysage romantique. — E. Michel, *Les Maîtres du paysage. La forêt de Fontainebleau dans la Nature, dans l'Histoire et dans l'Art*, 1909; *Constable et les origines du paysage moderne* (Journal des Savants), 1907. — Lanoë et Brice, *Histoire de l'Ecole française du paysage*, 1901. — L'Ecole d'art, *Le paysage en France* (chapitre de L. Rosenthal), 1908. — H. Guerlin, *L'Art enseigné par les Maîtres. Le paysage*, 1921. — Ed. Sarradin, *Histoire du paysage en France.* — P. Dorbec, *L'art du paysage en France. Essai sur son évolution de la fin du* XVIII^e^ *s. à la fin du Second Empire*, 1925. — *Le paysage français de Poussin à Corot à l'exposition du Petit-Palais*, (Gaz. B.-A., 1926). — Ch. Asselineau, *Notice sur Lazare Bruandet*, 1855. — Bellier de la Chavignerie, *Recherches sur le peintre Lantara*, 1852. — A. Sensier, *Etude sur Georges Michel*, 1873. — Goulinat, *Georges Michel* (L'Art et les Artistes, 1927). — Corot : A. Robaut et Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot*, 1905. — Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même; Corot* (Grands Artistes). — P. Jamot, *Corot. Rousseau et le paysage en France vers 1830* (Rev. Paris, février 1923). — Les deux ouvrages de Marc Lafargue, 1925 et de Gust. Geffroy, 1926. — Théodore Rousseau : Sensier, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, 1872. — Em. Michel, *Th. Rousseau et les peintres de Barbizon* (R. D. M., 1905). — Pr. Dorbec, *Th. Rousseau*, 1910 (Grands Artistes). — *Paul Huet d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, 1911. — Dorbec, *Louis Cabat* (Gaz. B.-A., avril 1909). — J. Laran, *Daubigny* (Maîtres de notre temps). — Moreau-Nélaton, *Daubigny raconté par lui-même*, 1925. — Fr. Millet : A. Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, 1881. — H. Marcel, *Millet*, 1902 (grands Artistes). — Leprieur, *Millet* (Maîtres de notre temps). — Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, 3 vol., 1921. — P. Jamot, *Auguste Ravier*, 1921.

Les petits romantiques. Le Genre. — Ad. Moreau, *Decamps*, 1869. — Ch. Clément, *Decamps*, 1886. — E. Isabey, dans H. Marcel, *La Peinture française au* XIX^e^ *s.*, et dans Th. Gautier, *L'état des B.-A. en Europe*, 1856. — Sur Roqueplan, voir Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, et Ch. Blanc, *Histoire des peintres.* — Sur Diaz, voir Ph. Burty, *Maîtres et petits-maîtres*, 1877. — Lemoisne, *L'œuvre d'Eugène Lami*, 1914.

Le dessin et l'estampe romantiques. — Sur V. Hugo artiste, cf. E. Bertaux (Gaz. B.-A., 1903); H. Focillon, *Technique et sentiment*, 1910, et R. Escholier, 1926. — Champfleury, *Les vignettes romantiques*, 1883. — Bouchot, *L'illustration du livre* et *La lithographie*, 1895. — L. Rosenthal, *La Gravure*, 1909 (Manuels d'Histoire de l'Art). — Fr. Courboin, *La Gravure en France des origines à 1900*, 1913. — G. Hédiard, *Les Maîtres de la lithographie.*

Sur Gavarni, cf. les ouvrages de P. A. Lemoisne, 1924, et d'A. Warnod, 1927. — Giacomelli, *Raffet*, 1862. — A. Marie, *Alfred et Tony Johannot*, 1926. — A. Dayot, *Charlet*, 1893, et *Carle Vernet*, 1925. — A. Marie, *Un imagier romantique, Célestin Nanteuil*, 1910.

Sur H. Daumier, les ouvrages d'H. Marcel, 1907 (Grands Artistes); de L. Rosenthal (Maîtres d'autrefois); de Escholier, 1925; de R. Rey, 1927; d'A. Alexandre, 1927.

Ingres. Ses disciples. Le goût de la primitivité. La peinture murale. Sur Ingres, cf. Delaborde, 1870; Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, 1878; H. Lapauze, *Dessins d'Ingres au Musée de Montauban*, 1901, et *Ingres. Sa vie et son œuvre*, 1911; Momméja, *Ingres*, 1903 (Grands Artistes).

Maurice Denis, *Ingres et ses élèves* (Idées et Théories, 1907). — A. Fabre, *La filiation d'Ingres* (Pages d'Art chrétien, 1913). — L. Rosenthal, *La Peinture sous la monarchie de Juillet*, 1914. — L. Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Bologne, 1926. — L. Flandrin, *Hippolyte Flandrin. Sa vie et son œuvre*, 1902.

Peinture murale : Th. Gautier dans *Les Beaux-Arts en Europe en 1855* (Chassériau, Orsel, Périn, Ziegler); L. Vitet, *Etudes sur l'Histoire de l'Art*, 3e série, 1864; L. Rosenthal, *Les fresques de H. Mottez à St-Germain-l'Auxerrois* (Bull. Soc. d'Hist. de l'Art fr., 1913) et *op. cit.* — A. Fontainas et Vauxcelles, *L'Art français de la Révolution à nos jours*, t. I.

L'Eclectisme. — Ch. Blanc, *Histoire des Peintres. Ecole fr.*, t. III. — Delaborde, *Paul Delaroche* (Etudes sur les Beaux-Arts en France et en Italie, t. II, 1864). — L. Vitet, *Ary Scheffer* (Etudes sur l'Histoire de l'Art, 1864). — Ambruster et Peyrouton, *P. Chenavard*, 1887. — V. Chevillard, *Un peintre romantique. A. Chassériau*, 1893. — H. Marcel, *A. Chassériau* (l'Art de notre temps), 1912.

L'Architecture. — Ouvrages généraux déjà cités sur le XIXe s. — L. Magne, *L'Architecture française du XIXe s.*, 1889. — F. Jourdain, *L'Architecture du XIXe s.* (Revue Bleue, 1900). — P. Gout, *Viollet le Duc*, 1914. — De Baudot, *L'Architecture. Le passé. Le présent*, 1919. — Paul Léon, *Les Monuments Historiques*, 1917. — L. Hautecœur, *L'Architecture en France de 1789 à 1850* (dans Hist. de l'Art d'A. Michel, t. VIII, 1925). Gromort, *L'Architecture française au XIXe s.* — Schommer, *L'art décoratif au temps des romantiques*, 1928.

La Sculpture. — St-Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole fr. au XIXe s.*, 1916. — P. Vitry, *La sculpture en France de 1789 à 1850* (dans Hist. de l'art. d'A. Michel, t. VIII, 1925). — Pour la Révolution, cf. Fr. Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, 1897. — Th. Silvestre, *Les Artistes vivants*, éd. de 1926. — Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, 1880. - Th. Gautier dans *Les Beaux-Arts en Europe*, 1856. — Luc-Benoist, *La sculpture romantique*, 1928. — J. Locquin, *Un grand statuaire romantique, Auguste Préault* (Renaissance de l'Art fr., 1920). — H. Jouin, *David d'Angers*, 1878. — de Fourcaud, *François Rude*, 1904.

Sur Barye : Roger Ballu, 1890; H. Focillon (Rev. de l'Art, 1913); A. Alexandre (Librairie de l'Art ; Ch. Saunier (Maîtres de l'Art moderne, 1925).

Fig. 121. — THÉODORE ROUSSEAU. La lande aux genêts.
(*Musée Fabre, Montpellier*).
Dessin au crayon noir avec rehauts de pastel blanc et rouge. *Photo Doucet.*

TABLE DES GRAVURES

Figures.		Pages.
1.	David. Portrait de Mme Récamier	4
2.	Gérard. Mme Récamier	5
3.	David. Marat assassiné	7
4.	David. Marie-Antoinette conduite à l'échafaud	8
5.	David. Napoléon donne des aigles à l'armée	9
6.	David. Portrait de Mme Morel de Tangry et de ses deux filles	11
7.	David. Léonidas aux Thermopyles	13
8.	Girodet. Le sommeil d'Endymion	19
9.	Ingres. Le songe d'Ossian	21
10.	Girodet. Atala au tombeau	22
11.	Guérin. Clytemnestre	23
12.	Gérard. Corinne au cap Misène	25
13.	Prud'hon. L'enlèvement de Psyché	27

Figures. Pages.

14. Prud'hon. Tête de Vierge 29
15. Prud'hon. Portrait de l'impératrice Joséphine 31
16. Prud'hon. La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime. . 33
17. Drolling. Intérieur de cuisine. 35
18. Boilly. L'arrivée de la diligence. Détail. 37
19. Richard. Mme Élisabeth de France dans son jardin de Montreuil. . 39
20. Cochereau. L'atelier des élèves de David. 41
21. Granet. La salle d'asile. 43
22. Granet. Intérieur de couvent. 45
23. David. Le général Bonaparte. 46
24. Gros. Bonaparte à Arcole. 47
25. Gros. Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa. 49
26. Gros. Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau. Fragment. . . . 51
27. Géricault. Cheval arrêté par des esclaves 53
28. Géricault. La folle. 54
29. Géricault. Course de chevaux à Epsom. 55
30. Géricault. Le radeau de la Méduse 56
31. Géricault. Le four à plâtre. 57
32. Delacroix. Assassinat de l'évêque de Liége 65
33. Sigalon. Locuste et Narcisse essayant des poisons 67
34. Boulanger. Le Sabbat 69
35. Decamps. Jésus sur le lac de Génésareth 71
36. Delacroix. Massacres de Scio (Fragment). 73
37. Bonington. Versailles 77
38. Delacroix. Christ en croix 79
39. Delacroix. Dante et Virgile aux enfers. 82
40. Delacroix. Massacres de Scio. 83
41. Delacroix. La Justice de Trajan. 85
42. Delacroix. Lutte de Jacob avec l'Ange. 87
43. Delacroix. La Liberté. 89
44. Delacroix. Muley-abd-er-Rhaman, empereur du Maroc. 90
45. Delacroix. La mer vue des hauteurs de Dieppe. 91
46. Delaroche. Assassinat du duc de Guise. 94
47. Isabey. L'armurier 95
48. Isabey. Louis XIII au château de Blois. 97
49. Diaz. Les deux rivales 99
50. Decamps. La défaite des Cimbres 101
51. Dedreux-Dorcy. Nègre à cheval. 102
52. Diaz. Mare en forêt. 107
53. Huet. Calme du matin. 111
54. Georges Michel. Aux environs de Montmartre. 113
55. Dupré. Le grand chêne 115
56. Théodore Rousseau. Les chênes. 117
57. Théodore Rousseau. Sortie de forêt à Fontainebleau. 118
58. Corot. Vue du Colisée. 119
59. Corot. Castel Gandolfo. 121

Figures. Pages.

60. Corot. Souvenir de Mortefontaine 122
61. Daubigny. Écluse dans la vallée d'Optevoz 123
62. Millet. Glaneuses 125
63. Millet. Bergère gardant ses moutons 126
64. Millet. Le semeur 127
65. Delacroix. Les femmes d'Alger 132
66. Chassériau. Intérieur de harem 133
67. Victor Hugo. Dessin 135
68. Barye. Lion et lionne près de leur antre 136
69. Marilhat. Ruines de la mosquée du Khalife Hakem 137
70. Decamps. Une rue de Smyrne 139
71. Victor Hugo. Le burg dans l'orage 143
72. Célestin Nanteuil. Frontispice de Notre-Dame de Paris 144
73. Lithographie originale d'Eug. Delacroix pour la traduction de Faust. 145
74. Raffet : « Ils grognaient et le suivaient toujours » 147
75. Daumier. Le défenseur 149
76. Ingres. Le vœu de Louis XIII 153
77. Ingres. Paolo et Francesca de Rimini 154
78. Ingres. Mme Rivière 155
79. Ingres. Jupiter et Thétis 157
80. Ingres. Odalisque à l'esclave 159
81. Flandrin. Nativité 161
82. Eugène Devéria. La naissance de Henri IV 164
83. Scheffer. Paolo et Francesca de Rimini apparaissent à Virgile et à Dante 165
84. Guichard. Le rêve d'amour 167
85. Horace Vernet. Prise de Constantine 169
86. Delacroix. Pâtre blessé dans la campagne romaine 170
87. Léopold Robert. L'arrivée des moissonneurs dans les Marais Pontins. Détail 171
88. Chassériau. Vénus marine 173
89. Chassériau. Portrait de Lacordaire 175
90. Chassériau. La Paix 176
91. Vignon. Le temple de la Gloire (La Madeleine) 179
92. Percier et Fontaine. L'arc du Carrousel 181
93. L'Arc de Triomphe de l'Étoile 182
94. Chalgrin. Grand escalier du Sénat 183
95. H. Lebas. Église Notre-Dame-de-Lorette 185
96. Intérieur de l'église Notre-Dame-de-Lorette 186
97. Léon Vaudoyer. La cathédrale de Marseille 187
98. Viollet-le-Duc. Presbytère de Notre-Dame-de-Paris 188
99. Salle de travail de la Bibliothèque Nationale 189
100. Baltard. Intérieur de l'église Saint-Augustin 190
101. Baltard. Les Halles centrales 191
102. Jacob. Coffret à bijoux de l'impératrice Marie-Louise 195
103. Antoine Chaudet. L'Amour 199

Figures. Pages.

104. Porte est du Louvre. Bas-relief de Cartellier. La Gloire distribuant des couronnes 201
105. Giraud. Projet de tombeau. 202
106. Cartellier. Statue de Vergniaud. 203
107. Dumont. Sapeur. 205
108. Antonin Moine. Les lutins. 206
109. Jehan du Seigneur. Roland furieux. 207
110. Daumier. Les émigrants 209
111. David d'Angers. Paganini 210
112. David d'Angers. Fronton du Panthéon. 211
113. Préault. Eugène Delacroix. 212
114. Préault. Le Silence. 213
115. Rude. Tête de la Marseillaise. 215
116. Rude. Tombeau de Godefroy Cavaignac. 216
117. Barye. Le lion au serpent 217
118. Barye. Le Lapithe et le Centaure. 218
119. Pradier. Un fils de Niobé 219
120. Percier et Fontaine. Cheminée exécutée sur un fond en glace . . . 226
121. Théodore Rousseau. La lande aux genêts. 230
122. Barye. Lion dans le désert. 233
123. Rude. Le Départ. 236

Fig. 122. — BARYE. LION DANS LE DÉSERT.
Aquarelle. (*Musée Fabre, Montpellier.*)
Photo Doucet.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

L'Empire à double face (1789-1820). — De David à Géricault.

CHAPITRE PREMIER

Pages.

L'Empire divers et multiple. — Le Classicisme nouveau dans l'œuvre de Louis David 1

CHAPITRE II

Les grands davidiens. — Servitude et évasions. — Girodet, Guérin, Gérard. 17

CHAPITRE III

La défaite de David.

L'Alexandrinisme prudhonien. — L'esprit d'observation à la flamande et les petits Maîtres du Genre. — Les précurseurs directs du Romantisme : Gros et Géricault. 26

DEUXIÈME PARTIE

Le Romantisme.

CHAPITRE PREMIER

Les tendances et l'esprit. 60

CHAPITRE II

Pages.
L'incarnation du Romantisme. — Eugène Delacroix. 81

CHAPITRE III

La peinture de Genre romantique. 92

CHAPITRE IV

Le paysage romantique 104

CHAPITRE V

La découverte de l'Orient. — L'Orient romantique. 128

CHAPITRE VI

L'Estampe romantique.

Outrance et réalisme. — Le dessin, le bois, l'eau-forte, la lithographie. . 140

TROISIÈME PARTIE

Comment le romantisme est mort.

Ses défauts devant l'opinion. — Ses adversaires. — Les audaces du Classicisme rajeuni : Dominique Ingres. — L'Éclectisme de Delaroche à Léopold Robert. — Un romantisme ingresque : Chassériau. 151

QUATRIÈME PARTIE

L'architecture et les arts décoratifs. 178

CINQUIÈME PARTIE

Pages.

La sculpture. — Conclusion sur le romantisme 198

INDEX DES NOMS D'ARTISTES 223
PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER. 227
TABLE DES GRAVURES. 230

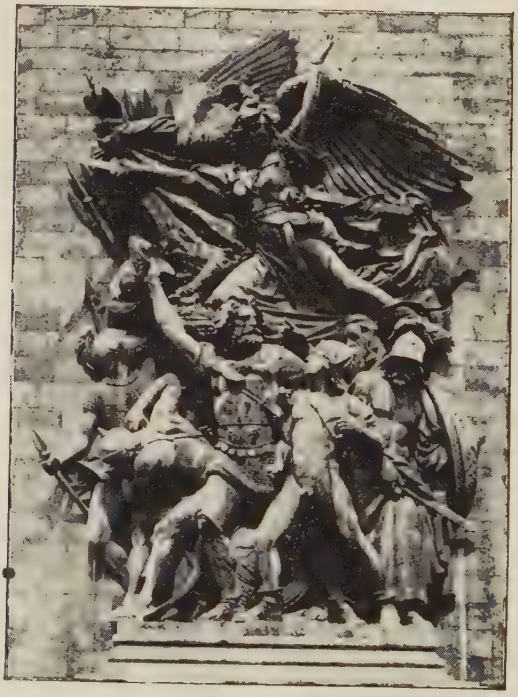

Fig. 123. — RUDE. LE DÉPART.
Arc de Triomphe de l'Etoile, Paris. *Photo Lévy-Neurdein.*

51A

DATE DUE

			Printed in USA

BOUND BY HM

LOYOLA UNIVERSITY LIBRARY

T2-DFH-480